Heinrich Bulthaupt als Dramaturg

Ein Beitrag zum Problem des Epigonentums

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen philosophischen Fakultät der
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Woldemar Becker-Glauch
aus Bremen.

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1938

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548304_0127

Heinrich Bulthaupt als Dramaturg

Ein Beitrag zum Problem des Epigonentums

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen philosophischen Fakultät der
Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Woldemar Becker-Glauch
aus Bremen.

Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1 9 3 8

Gutachter: Prof. Dr. Artur Kutscher
Referent: Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Walter Brecht
Tag der mündlichen Prüfung: 24. 6. 1937

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Abhandlung erscheint gleichzeitig als Band 27 der Schriftenreihe „Die Schaubühne", herausgegeben von Carl Niessen in Verbindung mit Artur Kutscher

Inhalt

Seite:

Einleitung: Thema und Zielsetzung 1

Erster Teil:

Erlebnismäßige Grundlagen 5

Erstes Kapitel: Leben und Werk 7
Zweites Kapitel: Kunstauffassung 11

Zweiter Teil:

Das dramaturgische System 17

Drittes Kapitel: Methode 19
Viertes Kapitel: Das Dramatische 26
Fünftes Kapitel: Der Charakter 31
Sechstes Kapitel: Die dramatische Handlung . . . 37
Siebentes Kapitel: Die dramatische Sprache . . 44
Achtes Kapitel: Komposition und Technik . . . 51
Neuntes Kapitel: Der dramatische Stoff 59
Zehntes Kapitel: Die Tragödie 65
Elftes Kapitel: Die Komödie 69
Zwölftes Kapitel: Die niederen Gattungen . . . 72

Dritter Teil:

Wertung 75

Dreizehntes Kapitel: Die Klassik des Auslandes . . 77
Vierzehntes Kapitel: Die deutsche Klassik . . . 82
Fünfzehntes Kapitel: Das 19. Jahrhundert bis zum Naturalismus 86
Sechzehntes Kapitel: Der Naturalismus 90

Vierter Teil:

Die Theaterkritik 95

Siebzehntes Kapitel: Stil der Theaterkritik . . . 97
Achtzehntes Kapitel: Regie (der dekorative Realismus) . 99
Neunzehntes Kapitel: Schauspielkunst 102

Schluß: 109

Zwanzigstes Kapitel: Bulthaupt und das Problem des Epigonentums 111

Quellenangabe 115

Abkürzungen 119

EINLEITUNG:

THEMA UND ZIELSETZUNG

Einleitung

Heinrich Bulthaupts „Dramaturgie des Schauspiels" ist heute vergessen, ohne Spuren hinterlassen zu haben. Ihre wissenschaftliche Bearbeitung scheint daher von vornherein zur Unfruchtbarkeit verdammt zu sein, wenn sie nicht aus anderen Gründen ihre Berechtigung ableitet.

Anstatt jeder Verteidigung möge eine Zahl sprechen: Das Bulthauptsche Werk erreichte in den dreißig Jahren von 1881 bis 1912 in seinen einzelnen Bänden eine Verbreitung bis zu dreizehn Auflagen. Diese für ein wissenschaftliches Buch fast unverständliche Zahl beweist, daß es für seine Zeit etwas bedeutet hat. Tatsächlich gehörte es ein paar Jahrzehnte lang zu den Standardwerken der bürgerlichen Bibliothek. Bulthaupt hat mit seinen Anschauungen vom Drama im Namen großer Kreise des deutschen Bürgertums gesprochen, und eine geschichtliche Bearbeitung darf ihn als Stellvertreter allgemein verbreiteter Ansichten auffassen.

Bulthaupts dramaturgisches System liegt mit seinem ersten Buche bereits fertig vor. Auf dieser Grundlage hat er dann drei weitere Bände verfaßt, deren letzter erst 1901 erschien, in einer Zeit, die bereits durch den Naturalismus hindurchgegangen war. Bulthaupts Werk, das noch auf den geistigen Grundlagen von 1880 stand, hat auch zu Anfang des neuen Jahrhunderts in seiner Volkstümlichkeit nichts eingebüßt. Diese auf den ersten Blick merkwürdige Erscheinung erlaubt eine Reihe von Rückschlüssen.

Geistesgeschichte ist nie etwas Eindeutiges und Festes. Wohl läßt sich das Entstehen einer neuen Entwicklung zahlenmäßig festlegen, aber sie ist, bald kürzer, bald länger, zuerst an einzelne Schichten gebunden, während die Masse noch in einer alten Überlieferung steht, — und bis sie sich durchgesetzt hat, ist gewöhnlich bereits eine neue Entwicklung im Werden. Dieses Trägheitsmoment, das in allen Epochen eine große Rolle spielt, ist besonders stark in Zeiten politischer und wirtschaftlicher Sicherheit. So auch zwischen den beiden großen Kriegen von 1870 und 1914[1].

Als ein Vertreter dieses Zeitgeschmacks, der sich unverändert hielt trotz allen geschichtlichen und künstlerischen Wandlungen,

[1] Wer etwa die Reden des letzten deutschen Kaisers am Kriegsausbruch liest, wird sehen, daß ihre Ideologie die gleiche ist, mit der bereits vierzig Jahre früher das Volk den Sieg und die Reichsgründung feierte.

die immer nur eine Oberschicht erfaßten, sei Heinrich Bulthaupt herangezogen. Daß diese Auffassung berechtigt ist, erhellt daraus, daß sein Name, der bis zum Weltkrieg guten Klang behielt, vier Jahre später, als das deutsche Bürgertum sein Wesen entscheidend verändert hatte, spurlos untergetaucht war.

Bulthaupt war nicht immer nur der volkstümliche Dramaturg. Als 1881 der erste Band seiner Dramaturgie erschien, wurde er auch von der Wissenschaft als neu und wichtig begrüßt. Die volkstümlichen Ansichten der Vorkriegszeit über das Drama erwachsen also aus der geistigen Haltung der achtziger Jahre. Als eine Urkunde dieser Zeit ist das Werk auf seine geschichtlichen Zusammenhänge mit der Dramaturgie des neunzehnten Jahrhunderts zu untersuchen.

Bulthaupt hat die Richtung seines Ansatzes später nicht verlassen. Zwar hat er seine Schriften immer neu durchgearbeitet und sich mit nachträglichen Fragen und Angriffen auseinandergesetzt, seine Ergebnisse aber bleiben sich gleich. Deshalb fühlt sich der Verfasser berechtigt, nach späteren Auflagen der „Dramaturgie" zu zitieren. Auf Grund längerer Vergleiche wurden Ausgaben gewählt, die Bulthaupts Gedanken in ihrer endgültigen Fassung enthalten[2]. Da die „Dramaturgie" von Auflage zu Auflage erweitert ist, müßte man andernfalls eine Reihe verschiedener Texte zitieren, ohne daß dabei eine Entwicklung des Bulthauptschen Systems festzustellen wäre.

Die Arbeit über Bulthaupts Stellung zu Drama und Bühne sei ein Beitrag zur Bestimmung der entsprechenden geistigen und künstlerischen Ziele des bürgerlichen Menschen im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert. Sein Werk erscheint dazu besonders geeignet, weil er auch als Theaterkritiker tätig war. So ist die Möglichkeit gegeben, das Thema zu erweitern und das ganze Gebiet von Drama und Theater, in einem Stilwillen gespiegelt, einzubeziehen.

[2] Die herangezogenen Ausgaben sind hinten angegeben.

ERSTER TEIL:

ERLEBNISMÄSSIGE GRUNDLAGEN

Erstes Kapitel:

Leben und Werk

Heinrich Bulthaupt wurde am 26. Oktober 1849 zu Bremen als Sohn eines Schulvorstehers geboren. Die systematische, wissenschaftsbetonte Erziehung des Vaters, durch das Gymnasium humanistisch ergänzt, lehrte ihn Ehrfurcht vor den Leistungen der klassischen Vergangenheit, zugleich strengste Prüfung alles dessen, was dem klassischen Ideal von Schönheit und Wahrheit nicht zu entsprechen schien. Die weiche, fürsorgliche Liebe der Mutter, die jeder Regung nachkam, ermunterte ihn zu eigenem Schaffen. Er wird Mitglied des Prima-Vereins, einer wissenschaftlichen Schülerverbindung. Hier liest man Dramen mit verteilten Rollen. Bulthaupt zeigt dabei schauspielerische und rezitatorische Begabung, liest Szenen aus seinem dramatischen Erstlingswerk „Saul" und macht zu den gelesenen Stücken seine ersten kritischen und dramaturgischen Versuche.

Nach der Reifeprüfung im Herbst 1868 studiert er in Würzburg, Göttingen, Berlin und Leipzig gegen seine innerste Neigung die Rechte, da der Vater auf ein Brotstudium drängt. Zwar promoviert er 1872 mit Auszeichnung, wichtiger aber ist ihm die Kunst. In Würzburg schon veröffentlicht er 1868 seine ersten Theaterkritiken, vollendet den „Saul", der 1871 in Bremen aufgeführt wird und schreibt dann, angeregt durch Chamissos Ballade, das „Korsische Trauerspiel". Einem jungen Russen folgt er als Erzieher nach Kiew. In der Einsamkeit unter verständnislosen Menschen findet er sich selbst. Eine Reise bringt ihn anschließend nach Kleinasien, Griechenland und Italien, und er erkennt in der Kultur der Antike und der Renaissance die Schönheit als Ziel der Kunst.

Damit ist seine Entwicklungszeit beendet, und sein Leben läuft nun ruhig, ohne große Wandlungen zu Ende. Nach der Einjährigendienstzeit läßt er sich 1875 in Bremen als Rechtsanwalt nieder. Aber der trockene Brotverdienst stößt ihn ab, und er nimmt freudig 1878 den Posten eines Stadtbibliothekars in Bremen an, den er bis zu seinem Tode verwaltet. Jetzt hat er Zeit für dichterische und dramaturgische Arbeiten. Ein Beschützer junger Talente, ein geselliger Festordner als Präsident des Künstlervereins, lebt er in Bremen. Sein bald begründeter Ruf verschafft ihm Einladungen zu ausgedehnten Vortragsreisen, auf denen er versucht,

die große Dichtung zu vermitteln. Er stirbt am 20. August 1905 in Bremen, nachdem er seit einem Schlaganfall im Herbst 1901 ständig leidend war.[1]

Es ist nicht Aufgabe dieser Untersuchung, Bulthaupts dichterisches Werk zu behandeln. Es sei festgestellt, daß er als Lyriker, Novellist und Dramatiker hervorgetreten ist, ungerechnet eine größere Zahl von Arbeiten als Librettist[2]. Bulthaupt selbst hat diese Arbeit ernster genommen als seine dramaturgische, mußte aber noch zu Lebzeiten erkennen, daß die Zeit über sein Dichtertum hinwegschritt und wußte sich in die Notwendigkeit zu fügen[3]. Noch Hanstein hat in seiner Literaturgeschichte versucht, Bulthaupt in der Nähe Bleibtreus der „Moderne" beizuordnen[4]. Aber das ist sicherlich falsch. Seine Gedichte, zumeist noch aus den siebziger Jahren, stehen in der formalistischen Tradition Rückerts und Geibels. Seine Erzählungen enthalten manche psychologisch gute Einzelheit, manche humorvoll überlegene Schilderung, manches schamvoll verkleidete Selbstgeständnis, lassen aber oft sicheren Geschmack, klare Linienführung und Technik vermissen, bleiben laienhaft.

Mit der größten Ausdauer hat sich Bulthaupt als Dramatiker versucht. Und tatsächlich zeigen seine Jugenddramen Ansätze, die aufmerken lassen. Sicherlich geht etwa das „Korsische Trauerspiel" mit seinen Grausamkeiten und Verzerrungen, mit der schwülstigen Sprache und seiner Wolfschluchtromantik gefährliche Wege, es ist in Charakteristik und Stil abhängig vom jungen Schiller, aber die natürliche Art der Exposition, der sichere Blick für wirksame Bühnensituationen lassen besseres von dem jungen Dichter vermuten, als der gereifte geleistet hat.

Es gelang Bulthaupt nie, einen Vorwurf klar durchzugestalten. 1877 schuf er in seinen „Arbeitern" eines der ersten sozialen Dramen. Dasselbe Problem klingt an im Bauernkriegsdrama „Gerold Wendel" (1884). Aber in beiden Werken wird ein sozialer Konflikt in einen rein persönlichen abgebogen und verläuft im Sande. Der „Verlorene Sohn" (1889) behandelt den Zusammenstoß von Partikularismus und Reichsidee, den Zwiespalt eines welfischen Barons zwischen Verzicht auf das alte und Verrat am neuen Reich. Auch hier gelingt die Lösung nur erzwungen. Das Stück ist unsicher in der Wortgebung, schwankend zwischen geschwollenen Monologen und gut beobachteten Volks- und Gesellschaftsszenen. — Dazu kommt eine Reihe von Einaktern, meist harmlose Lustspiele, die sich teilweise der Posse nähern.

---

[1] Nähere biographische Angaben bei E. Ruete: „Heinrich Bulthaupt" in Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts. Bremen 1912.

[2] Eine Zusammenstellung aller Werke Bulthaupts in: Heinrich Bulthaupt: Briefe, herausg. v. H. Kraeger, Oldenbg. 1912.

[3] sh. Briefe S. 564/5.

[4] Adalbert v. Hanstein: Das Jüngste Deutschland. Leipzig 1901. S. 134/5.

Unzweifelhaft das beste Werk Bulthaupts ist das Drama „Eine neue Welt", das im Spanien der Inquisitionszeit spielt. In einer eigenwilligen Szene wird Kolumbus eingeführt, ein starrer Knecht Gottes, der auch die „neue Welt" dem Katholizismus und der Inquisition unterordnen will. Der Dichter kommt zu einer äußeren Lösung, indem er seinen Helden die „neue Welt" im reformatorischen Deutschland, unter Vorahnung von Aufklärung und Gewissensfreiheit, suchen läßt. In der Technik stark von Schiller abhängig, im Intrigenreichtum an französische Vorbilder erinnernd, steht das Stück als ein durchaus überdurchschnittliches Werk in der Reihe der historischen Dramatik, in der Mitte zwischen Wilbrandtscher Sinnlichkeit und Wildenbruchschem Pathos.

Eine letzte Reihe von Stücken leitet über zu den dramaturgischen Werken. Es sind mehr oder minder freie Bearbeitungen oder Ergänzungen klassischer Stücke. Am meisten Eigenes besitzen die „Malteser" (1883), die sich ziemlich stark von dem Schillerschen Vorwurfe entfernen. Bulthaupt verbindet das Gemeinschaftsschicksal mit einer Liebeshandlung, um es menschlicher zu machen. Dadurch werden die Motive zwiespältig, und die Lösung ist wieder unklar. In einer freien Umdichtung des „Timon" (1892), die sich bemüht, die Shakespeare zugeschriebenen Stellen zu übernehmen, versucht er, das Werk der Bühne neu zu gewinnen. Nach dem Vorbild Cumberlands (1770) schließt er auch hier eine Liebeshandlung an. — Reine Bühnenbearbeitungen sind das „Jahrmarktsfest" von Goethe (1878) und „Imogen" nach Shakespeares „Cymbelin" (1885).

Vorliebe für geschichtliche Stoffe, sprachliche Unsicherheit, die zwischen nüchterner Prosa und bilderreichen Versen schwankt, weisen den Dramatiker Bulthaupt in die Reihe der Epigonen. Doch bei seiner Unfähigkeit zu folgerichtiger Durchgestaltung blieb ihm auch in seiner Zeit der wirkliche Erfolg versagt.

Die dramaturgischen Arbeiten Bulthaupts entstanden zumeist in Berührung mit seiner Vaterstadt Bremen und deren Bühne.

Am Anfang stehen Theaterkritiken, die er seit 1876 in zwangloser Folge für den „Bremer Courier" schrieb. Die gesammelten Kritiken des ersten Jahres 1876/77 erschienen als „Dramaturgische Skizzen" 1878. Eine Auswahl des nächsten Jahrganges kam heraus als: „Streifzüge auf dramaturgischem und kritischem Gebiet" 1879. Bis ins Jahr 1880 setzte Bulthaupt seine kritische Tätigkeit fort, dann zwangen ihn Mißverständnisse und Anfeindungen gekränkter Schauspieler, sich zurückzuziehen, und nur bei besonderen Gelegenheiten schrieb er Besprechungen, so 1880 zehn Aufsätze über das von Possart veranstaltete Münchener Gesamtgastspiel, die kurz darauf in Buchform erschienen, und 1881 zehn Aufsätze über ein Gastspiel der Meininger in Bremen.

Diese Kritiken gehen weit über das in Zeitungen übliche Maß hinaus. Immer mehr werden sie zu ausführlichen und erschöpfenden

Untersuchungen von Werk und Aufführung, die oft zwei ganze Zeitungsseiten einnehmen, und die schon ihres Umfanges halber in der Geschichte der Theaterkritik kaum ihresgleichen haben. Da ihr dramaturgischer Teil später ziemlich unverändert in die „Dramaturgie der Klassiker" aufgenommen wurde, braucht nicht näher auf sie eingegangen zu werden, während die Schauspielerbesprechungen in einem besonderen Kapitel behandelt werden.

Die kritische Tätigkeit setzt Bulthaupt im Jahre 1882 fort als Berichterstatter der „Weser-Zeitung", die sich damals in Deutschland eines ziemlichen Rufes erfreute. Lange Zeit war sie von Otto Gildemeister geleitet worden, und Theodor Fontane nennt sie 1878 in einer brieflichen Äußerung „das vornehmste Blatt, ... das wir in Deutschland haben"[5]. Allerdings wirkt der Zwang, über jede Neuerscheinung berichten zu müssen, auf diese Kritiken vielfach zurück. Sie müssen sich in das gebräuchliche Maß bequemen, oft merkt man ihnen die Eile der Verfertigung an, der Stil drängt von selbst zu knappen Formulierungen, für ausführliche Untersuchungen ist kein Raum mehr.

Bis 1896 hat Bulthaupt dieses Amt verwaltet, oft mit größeren Unterbrechungen durch seine Vortragsreisen. Dann legte er es nieder, weil es ihn zu sehr belastete. 1898 nahm er es wieder auf, aber in seinen letzten Jahren erschienen nur noch wenige Kritiken. Seine Arbeiten und seine Reisen, zuletzt auch seine angegriffene Gesundheit, hielten ihn gefangen.

Bereits 1881 erschien der erste Band der „Dramaturgie", der in einzelnen Aufsätzen die klassischen deutschen Dramen von Lessing bis Kleist behandelte, das in den bisherigen Kritiken und Büchern gegebene Material neu faßte und systematisch vereinigte. Kurz darauf erschien 1883 der zweite Band über Shakespeare, 1890 folgte der dritte, der das neunzehnte Jahrhundert von Grillparzer, Hebbel, Ludwig bis zu Gutzkow und Laube brachte, 1901 schloß ein vierter Band mit Wildenbruch, Ibsen, Sudermann und Hauptmann die Sammlung ab. Diese Reihe hat Bulthaupts Namen begründet und ihn eine Zeit lang zur Autorität gemacht. Zeitschriften traten an ihn mit Bitten um Beiträge heran. Am längsten, von 1881 bis 1894, hat er an Gottschalls „Blättern für literarische Unterhaltung" mitgearbeitet.

Auch die Oper zieht er in den Kreis seiner Betrachtungen ein, zuerst in Kritiken im „Bremer Courier" 1880, seit 1882 in der „Weser-Zeitung" und vor allem in der zweibändigen „Dramaturgie der Oper" 1887, die ebenso wie die Opernkritiken aus dem Rahmen dieser Arbeit fällt und nicht mitbesprochen wird, zumal ihr selbständige Bedeutung auch nur in geringem Umfange zukommt.

Bulthaupts Ruf war gegründet auf seine Auslegung der klassischen Dramatik. Seine unmittelbare Wirkung auf die Dichtung der Zeit war stark eingeengt durch sein zurückgezogenes Leben

[5] Theodor Fontane: Briefe an seine Familie. 2 Bde. Bln. 1905 Bd. I, 253.

in Bremen, in jener Zeit, in der die Kunstpolitik von den wenigen großen Mittelpunkten aus, vor allem Berlin und München, bestimmt wurde. Von der großen Tagespresse und den stürmerischen literarischen Zeitschriften hat er sich bewußt ferngehalten. So kam es, daß etwa sein mutiges Eintreten für Ibsen schon im Jahre 1879[6], sein Einsatz für eine Aufführung von Wildenbruchs „Karolingern" noch vor dem endgültigen Erfolg des Werkes[7] ungehört blieben. Und hier liegt auch der Grund dafür, daß er die Leitung des Burgtheaters, für die er nach dem Rücktritt Burckhardts 1897 zusammen mit Paul Schlenther aufgestellt war, nicht erhielt, zumal er sich selbstbewußt weigerte, seine Ziele in einem größeren Aufsatze darzulegen, wie man verlangte. Er meinte, sie in seinen Schriften deutlich genug ausgesprochen zu haben.

So brachte er sich selbst um den letzten Lohn seiner Arbeit und konnte seine Kenntnis des Theaters praktisch nie beweisen, es sei denn in einer großen Reihe von Liebhaberaufführungen, die nach den Aussagen von Augenzeugen an Geschmack der Ausstattung und malerischen Bildern im Stile der Meininger etwas Besonderes waren, Aufführungen, denen man in dem oft provinziellen Rahmen des einheimischen Theaters nichts Ähnliches an die Seite zu stellen wußte.

Doch sind davon nur noch so wenig Spuren zu finden, daß man auf das gedruckt vorliegende Werk zurückgreifen muß, um Bulthaupts Verhältnis zu Drama und Bühne zu erkennen.

Zweites Kapitel:

Kunstauffassung

Auf die Frage nach dem Wesen der Kunst hat sich jede Generation eine andere Antwort gegeben. Man hatte sie im 19. Jahrhundert für mannigfache politische, ethische und philosophische Ziele in Anspruch genommen, ohne daß die klassischen Kunstanschauungen verdrängt werden konnten. Vollends die Formalisten bekannten sich wieder zu dem Satz: Kunst ist wahre Schönheit. Wenn sie sich dabei auf Goethe beriefen, so vergaßen sie allerdings, daß er die Kunstanschauungen seiner Spätzeit nur aus der bewußten Organisation, der strengen Selbstzucht eines ganzen Lebens hatte gewinnen dürfen, daß sie Ergebnis, nicht Voraussetzung waren.

Auch für Bulthaupt ist die Schönheit zunächst Angelpunkt aller Kunst, Ziel von Inhalt und Formung. Er fordert sie aus jenem nur mittelbaren Verhältnis zur Wirklichkeit, das er als Sohn seiner Zeit besitzt. Die Wirklichkeit ist unbestimmt, gemischt aus Schönheit und Häßlichkeit, aus gut und böse. Sie ist der Zeit unterworfen,

[6] B. C. 147/79
[7] B. C. 262/81

der Mode, ist also nie etwas Endgültiges. „Das bloß Wirkliche veraltet schnell und wird zur Kuriosität“[1]: Sie ist unfrei, an Raum und Zeit gebunden.

Das sind alte Erkenntnisse: der Stoff muß planvoll ausgewählt und umgeschmolzen werden. „Ich suche in der Kunst stets nach abgeschlossenen, stark wirkenden Motiven, während mich in der Natur gerade das unendliche, reiche Ganze entzückt, das, um zu leben und zu wirken, keines Rahmens bedarf“[2]. Geschlossenheit der Form ist also erste Voraussetzung der Natur gegenüber. Und in gleicher Weise soll auch der Gehalt über die Wirklichkeit gehoben werden. Unter Berufung auf Schiller und Goethe verlangt er einen „dichterischen Stil, der die platte Werktagswelt unter sich läßt, . . . der das Kunstwerk von den Schlakken des Zufälligen, Irdischen reinigt, . . . der das Tägliche zum Ewigen, das Individuelle zum Allgemeinen emporhebt“[3]. Die Wirklichkeit wird also gereinigt, ihre Erscheinungsform in der Kunst heißt Wahrheit. Für dieses Verhältnis findet Bulthaupt folgende Formel: Die Kunstwahrheit verhält sich zur Naturwahrheit wie der Ton zum Geräusch, d.h. „das bloß Sinnliche wird geistig geadelt, und nur das Wesentliche kommt zur Geltung“[4]. Bis zu diesem Punkte unterscheidet sich Bulthaupt noch nicht von den Realisten. Auch Hebbel fordert Darstellung „des Allgemeinen am Besonderen“[5], und vorher bereits die Romantiker: Schelling, Jean Paul, Hegel, Ulrici[6].

Bei Bulthaupt kommt aber eine andere Forderung dazu: Die im Läuterungsprozeß gefundene Wahrheit ist zugleich Schönheit. „Die Wahrheit in ihrem vollständigen Sinne deckt sich wie mit der Gesetzmäßigkeit, so mit der Schönheit“[7]. Dieser von der idealistischen Aesthetik immer neu ausgesprochene Satz[8] erfährt aber noch eine weitere Zuspitzung dadurch, daß jede Möglichkeit einer Überschneidung von Wahrheit und Schönheit abgelehnt wird. Beide können nicht so zusammenstoßen, daß man für eine Kraft sich entscheiden müßte. Nein, „der Geist der Kunst kennt keine Wahrheit, die nicht auch Schönheit ist“[9].

Das ist etwas im Grunde anderes als etwa die Anschauung des jungen Bleibtreu, der ausruft: „Schön ist allein die Wahrheit“![10]. Denn wenn hier Wahrheit, Leben, Natur die erste Forderung ist, so ist es bei Bulthaupt stets die Schönheit. Er gehört

---

[1] W. Z. 18796/98
[2] Briefe S. 400
[3] Dr. III, 246
[4] Hebbel Tgb. I, 128
[5] Hebbel Tgb. I, 128
[6] vgl Kutscher Hebbel als Kritiker des Dramas S. 54. Mit denselben Worten bei Rötscher: Kunst d. dram. Darstellg, S. 18
[7] W. Z. 15594/90
[8] Noch bei Rötscher a.a.O. S. 18 ff
[9] Vorträge, S. 180
[10] Gesellschaft, Mai 1888, Kritik (sh. dazu Gustav Faber: Carl Bleibtreu als Literaturkritiker. S. 32 ff)

vielmehr noch auf die Seite der Alten, seine Anschauung deckt sich etwa mit der Gottschalls[11].

Daß in dieser Auffassung ein stark alexandrinisches Element steckt, ist nicht zu verkennen. Hier zeigen sich die Erscheinungen des Epigonentums, das nicht aus der Leidenschaft und der Überfülle gestaltet und aufnimmt, sondern aus einer optimistischen Schönheitsfreudigkeit, die das Leben einseitig von seiner Lichtseite sieht. Dem entspricht die Sinngebung, welche die Kunst erfährt.

Jener Vers des Horaz, mit dem der junge Goethe in ironischer Veränderung seine Zeit verspottet: „et prodesse volunt et delectare poetae" wird jetzt ernsthaft vertreten, wenn es heißt, der künstlerische Gestaltungsvorgang habe keinen Sinn, „wenn er nicht zum Gewinn und zur Freude der Welt geschähe"[12]. Das heißt also, daß die Kunst nur dann sittlich wirken kann, wenn sie den Menschen erfreut.

Auch das Sittliche fällt demnach mit dem Schönen zusammen. Doch Bulthaupt liegt alles ferner als eine prüde Empfindlichkeit. Es kommt etwa im Drama „garnicht darauf an, wie die einzelne Person sittlich oder künstlerisch anmute, wenn nur das Ganze sittlich oder künstlerisch wirkt"[13]. Er wehrt sich in der Kunst gegen die „langweiligen Vorschriften einer spießbürgerlichen Sitte"[14]. Deshalb lehnt er auch die Forderung nach „poetischer Gerechtigkeit" ab.

Die Kunst darf dem Menschen nicht die Klarheit sachlicher Betrachtung rauben. Wie Frenzel wehrt sich der junge Bulthaupt gegen Wagner: „Gerade das, was mich am meisten packt, das Berauschende, sinnlich Nervöse, bei dem das Denken aufhört und man glaubt, sich auflösen zu müssen, gerade das ruft bei mir eine pathologische Reaktion hervor, gerade gegen diese Höhepunkte protestiere ich innerlich, sie sind mir unangenehm, weil sie mir Zwang antun. Ich kann und will mich nicht ganz berauschen lassen, ich muß immer noch hell sehen, das künstlerische Lustgefühl noch mit meiner Persönlichkeit genießen"[15].

Diese Klarheit kann auch anders getrübt werden. Wo Wahrheit und Schönheit sich nur scheinbar dadurch decken, daß die Wahrheit entstellt ist, um schön zu werden, wird Einspruch erhoben. Es ist „erforderlich, daß den symbolischen Zeichen die Kraft der poetischen Wahrheit eigne, und daß es kein widerspruchsvolles Unding sei"[16]. Denn ein solcher Widerspruch ist nur dadurch möglich, daß die Wirklichkeit mißverstanden ist, und jedes Ding

---

[11] Rudolf v. Gottschall: Poetik. 6. Aufl. 1893, I, 153.
[12] Dr. I, 168
[13] Dr. I, 107. Das gleiche Hebbel: Tgb. III, 126
[14] Dr. II, 16.
[15] Briefe S. 109 f. Das Gleiche bei Frenzel: Berliner Dramaturgie. II, 247
[16] Dr. II, 470

muß „auch für sich betrachtet Sinn, Bestand und Zusammenhang haben“[17].

Wahrheit und Schönheit —: das heißt geschichtlich gesprochen, Bulthaupt steht zwischen Klassizismus und Realismus. Vorbild einer Verbindung beider Elemente ist Schiller: „Die reinen Quellen der Kunst fließen noch, solange sein Beispiel nachwirkt, idealistisch und realistisch zugleich“[18].

Eine Synthese von Klassizismus und Realismus ist tatsächlich das Ziel, das Bulthaupt im Namen seiner Zeit erstrebt. Gottschall widmet diesem Gedanken ein ganzes Kapitel seiner Poetik[19] und kommt zu demselben Ergebnis.

Erreicht ist die Verbindung in dem Werk C. F. Meyers. Die Dramatik ist daran gescheitert und schwankt zwischen Extremen hin und her. Wilbrandt versucht neben seinen Dramen im hohen Stil realistische Gesellschaftsstücke und neben ihm Fulda, Voß, Wildenbruch, Fitger und auch Bulthaupt selbst. Aber immer stehen beide Elemente fremd nebeneinander. Deshalb gelingt es der primitiven, aber leidenschaftlichen Bewegung des Naturalismus trotz seiner Verwirrungen und Starrheit, die alte Kunst schnell zu verdrängen, wenn er auch nichts wahrhaft Schöpferisches an ihre Stelle zu setzen hatte.

Die große Stärke des Naturalismus war die Unduldsamkeit gegen die Vergangenheit und der Glaube an die alleinige Gestaltungskraft der Gegenwart. Im System Bulthaupts dagegen wird die Kunst in allen Formen anerkannt. „Sie kann kommen, in welcher Gestalt sie will: idealistisch und realistisch, . . . der Formen sind viele“[20], sie muß „ein Chamäleon sein, ein Proteus, so viel Farben, so viel Formen wie möglich“[21].

Hier klafft ein Widerspruch auf, der schöpferische Taten unmöglich machte. Die Synthese von Realismus und Klassizismus vollzieht sich in einer Vielheit von Formen, man weiß sich im Besitze aller Möglichkeiten. Dabei muß die Kunst versagen, weil die Dichter die Verbindung zum Leben verloren haben. Wenn Bulthaupt die Fülle der Formen fordert, so nicht aus dem Erlebnis der Vielgestaltigkeit der Natur, sondern aus einer rückwärts gekehrten Anempfindung, die das Wesen der Kunst aus dem Werk der Vergangenheit abzuleiten versucht, weil ihr der Blick für Gegenwart fehlt. Anstatt Weltanschauung besitzt man Kunstanschauung, anstatt eines aus dem Leben gewonnenen Gesetzes ein aus der Geschichte abgeleitetes.

Bezeichnend ist für diesen Zusammenhang die Auffassung vom Künstler. Bulthaupt, der sich immer als Künstler gefühlt hat, ist ehrlich genug, von sich selbst festzustellen, er sei kein

---

[17] Dr. II, 470
[18] W. Z. 15594/90
[19] Poetik I, 146 ff
[20] Dr. I, 253/4
[21] Briefe S. 547

Hans Heiling: „Ein Philister bin ich eher, der in den schlimmsten Jahren nicht einmal ohne große Beschwer zwischen Scylla und Charybdis durchlaviert ist, der die Leidenschaft höchstens künstlerisch rasen läßt, im Leben aber viel zu gutmütig und besonnen ist, um geradezu zu extravagieren“[22]. Deutlicher kann die Trennung zwischen Kunst und Leben nicht ausgesprochen werden. Der Zusammenhang wird in einer so starken Mittelbarkeit gesehen, daß er sich auflösen muß.

Die Lebensfremdheit, das Fehlen der Weltanschauung ist aber gleichzeitig Voraussetzung für die Leistung der Zeit auf kritischem Gebiete. Das dichterische Erbe der Vergangenheit war seit dem 18. Jahrhundert langsam erobert worden. Aber immer nur so, daß ein Teil, eine Richtung auf Kosten einer anderen gewürdigt wurde. Die Stärke des eigenen Lebenswillens nahm bei Lessing wie in der Klassik, in der Romantik wie bei den großen Realisten ähnlich ausgerichtete Werke der Vergangenheit mit derselben Begeisterung auf, wie sie Werke, die ihnen fern standen, je nach Stärke des Temperamentes ablehnten oder übersahen. Dieses Verhältnis ändert sich nun: die Generation, die unter dem Zeichen der Bismarckschen Einigungstat lebt, hat den Drang zu leidenschaftlicher Selbstbehauptung verloren. Sie sammelt den Nachlaß der Vergangenheit und versucht, ihn zu einer Einheit zu verschmelzen. Ihre Sicherheit stammt nicht aus dem Gefühl der Gegenwart, sondern des festen Besitzes, den sie von ihren Vätern geerbt. Sie erwirbt ihn nicht in weltanschaulicher Auseinandersetzung, sondern in rückwärts blickender Aneinandersetzung.

Und die Synthese, um die auch sie sich bemüht, findet sie in der Geschichte. Hier öffnen sich zwei Wege: wo man die Dinge in ihren geschichtlich erkennbaren Entwicklungen zeigen darf, entsteht die Literaturgeschichte in jener besonderen positivistischen Methode der Schererschule.

Für die Aesthetik ist das Verhältnis zur Vergangenheit anders: man versucht, aus der Fülle der Kunstwerke aller Zeiten das Wesen der Kunst abzuleiten, indem man das geschichtliche Moment abzieht. Man baut nicht auf dem Boden eines philosophisch-weltanschaulichen Systems, sondern der Erfahrung. Sie aber findet man nicht aus der Natur wie die folgende Generation, sondern aus Bildung.

Damit ist der Ausgangspunkt festgelegt. Bulthaupt ist mit seinem dichterischen Werk und seiner Kunstanschauung Epigone. Dieser Begriff ist einseitig: er bezeichnet lediglich eine Haltung, die mit übernommenen Wertvorstellungen auszukommen glaubt. Über den weltanschaulichen Widerspruch, der das Fehlen eigener, erlebter Gestaltung bedingt, sagt das Wort noch nichts aus. Durch eine Deutung der Bulthauptschen Dramaturgie soll versucht werden, diese Gründe deutlicher zu fassen.

---

[22] Briefe S. 163

ZWEITER TEIL:

DAS DRAMATURGISCHE SYSTEM

Drittes Kapitel:

Methode

Die dramaturgische Bewertung hat nach einer Definition Artur Kutschers nicht die literarisch-dichterische Leistung zu behandeln, sondern die Frage des Dramatischen, der Aufführungsmöglichkeit, des Darstellungsstils, des Verhältnisses von Text und Szene, von äußerer und innerer Form.[1] Voraussetzung ist dabei, daß das Drama gewissen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist. Die Methode der Darstellung, der Ansatz zur Betrachtung aber wechseln, wie der Inhalt der Aussagen, und in einem folgerichtigen System werden beide einander bedingen.

Daß das Drama als die bewußteste Form der Dichtung bestimmte Gesetze besitzt, hatte vor Bulthaupt zuletzt Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas" ausgesprochen. Und auch Bulthaupt erkennt diese Gesetze an. „Der Dramaturg sammelt, wenn er der Technik des Schauspiels nachspürt, zwar nur Skelettknochen, aber aus ihnen läßt sich doch ungefähr der Organismus erkennen. Über ein Drama läßt sich um des Verstandesgemäßen und Planvollen, das ihm beigemischt ist und sein muß, reden und streiten"[2]; und der letzte Zweck einer Dramaturgie ist nicht „die Zergliederung dieses oder jenes Dramas, sondern die Aufspürung der Gesetze, nach denen das Drama als Gattung sich gestaltet"[3].

An diesem Punkte aber entfernt sich Bulthaupt von Freytag. Hatte dieser eine Kodifizierung seiner dramaturgischen Forderungen vorgenommen, so fordert Bulthaupt vielmehr ein Verfahren am Beispiel. Er wehrt sich stark gegen die Zumutung, einen dramatischen Sittenkodex schreiben zu sollen, weniger in der Absage an Freytag als an die alte philosophische Kunstlehre. „Die Aesthetik ist eine Erfahrungswissenschaft, keine metaphysische. Dieser Satz ist sehr neu, vielen ketzerisch, aber in ihm ruht das einzige Heil für die zukünftige Aesthetik. Die Pflanzen machen die Botanik, nicht die Botanik die Pflanzen. So machen die Kunstwerke die Aesthetik, nicht umgekehrt".[4]

---

[1] Elemente des Theaters I, 122
[2] Vorträge S. 182
[3] Dr. I, S. XVII
[4] Briefe S. 190

Es ist hier nicht am Platze, in diesem Streite Stellung zu nehmen, da die philosophische und die abgeleitete Aesthetik ganz verschiedene Aufgabengebiete haben. Der Wert einer deduktiv-philosophischen Kunstlehre liegt nicht in ihrer Anwendbarkeit für alle Zeiten, sondern in den Zusammenhängen mit der Geistesgeschichte und den künstlerischen Werken ihrer Zeit. Die induktive Aesthetik dagegen erfüllt ihre Aufgabe als Stilkunde, wenn sie versucht, aus dem Baustoff einer Kunst ihr Wesen abzuleiten.[5] Aber da sie auf dem Boden der reinen Empirie steht, fehlt ihr die metaphysische Verankerung.

Tatsächlich hat die Dramaturgie die stilkundliche Begriffsprägung lange vernachlässigt. Durch eine einseitige Auslegung des Aristoteles war die Fragestellung verschoben, wenn man anstatt nach dem Wesen des Dramas, nach seiner sittlichen Aufgabe suchte. Und Zeiten, die ein zu starkes eigenes Lebensgefühl hatten, als daß sie es ausschalten konnten, haben immer wieder um den Sinn des Dramas gekämpft, zumal die Diskussion um Aristoteles nie geschlossen wurde. Ihre Dramaturgie war Bekenntnis wie etwa bei Hebbel, sie war Deutung des eigenen dramatischen Willens und wird immer Anregung und Weisheit bleiben, aber, soweit sie Wissenschaft sein will, mehr als Metaphysik denn als Stilkunde des Dramas.[6].

Dennoch darf nicht vergessen werden, daß Ludwig sowohl wie selbst Hebbel ihre Stimme bereits gegen die wirklichkeitsentfremdete allgemeine Aesthetik erhoben haben. Bei Ludwig ist dieser Angriff sehr ernst zu nehmen, wenn er sagt: „Seit die Philosophie sich in die Dramaturgie gemengt hat, ist das sinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle spielt, ganz von seinem Ansehen gekommen"[7]. Anders bei Hebbel: er wendet sich scharf gegen eine von der sinnlichen Erscheinung losgelöste Aesthetik[8], aber „so demonstrativ diese Sätze auch aussehen, so gegensätzlich zu den ausführlichen, dicken Aesthetiken der absoluten Philosophen, sie bedeuten praktisch nur wenig Unterschied"[9]. Der Grund liegt vielmehr in seiner Künstlerschaft, die so gerne sie ihr Schaffen selbst deutet, sich nicht von Fremden Gesetze vorschreiben lassen will. — Bei Bulthaupt ist der wesentliche Grund negativen Charakters: der Sohn des historischen Jahrhunderts erkennt, daß jedes philosophische System nur beschränkte Dauer hat, er sucht also seine

---

[5] Der Begriff der Stilkunde wird gebraucht in dem von Artur Kutscher geprägten Sinne. Als Beispiel eines modernen, stilkundlichen Werkes sei verwiesen auf: Artur Kutscher: Die Elemente des Theaters, Düsseldorf 1932 und Stilkunde des Theaters Düsseldorf 1936.

[6] Vgl. die Polemik Hugo Dingers in: Dramaturgie als Wissenschaft, Leipzig 1904/05, 2 Bde, II, 28—98

[7] Ludwig Shakespeare-Studien 284

[8] Hebbel Tgb. IV, 299. Ähnliche Urteile v. Zeitgenossen angeführt bei Kutscher: Hebbel als Kritiker d. Dramas S. 40 ff

[9] Kutscher: a.a.O. S. 43

Gesetze aus dem geschichtlich erst Gewordenen naturwissenschaftlich abzuleiten.

Den von Bulthaupt geforderten Weg vom Drama aus ging in Deutschland zuerst Lessing. Der Grund liegt bei ihm mehr in der augenblicklichen Bestimmung seiner Beiträge, der Auseinandersetzung mit dem Spielplan der Hamburger Bühne, als in der Ablehnung der systematischen Behandlung überhaupt, die er, wie der Laokoon beweist, ebenso auszuüben vermag. Und daß er die Gliederung der „Dramaturgie" mehr als Not denn als Tugend empfand, hat er selbst häufig gesagt. Ähnlich ist das Verhältnis bei Otto Ludwig. Auch er sucht die Antwort über das Wesen des Dramas aus dem Gegenstand selbst zu erfahren. Aber die Beobachtungen sollen zunächst nichts sein wie eine Materialsammlung; die Ableitung vom Beispiel ist Voraussetzung zu einer späteren systematischen Ausarbeitung, zu der er nicht mehr gekommen ist[10].

Wenn Bulthaupt die erfahrungsmäßige Untersuchung als allein möglich fordert und dabei auf das einzelne Drama zurückgehen will, so ist das auch Lessing und Ludwig gegenüber etwa Neues, weil er die Vereinigung seiner Erkenntnisse im Zusammenhang ablehnt. Die Möglichkeiten, die sich dabei für eine dramaturgische Untersuchung ergeben, spricht Bulthaupt selbst aus. Was er einmal anläßlich der Shakespearebesprechung sagt, darf verallgemeinert werden: „Es läßt sich eine dreifache Stellung einnehmen: die des Theaterpraktikers, der vom Standpunkt der Brauchbarkeit für die moderne Bühne prüft im Sinne eines idealen Dramaturgen, der die theatralische Wirkung auf ein gebildetes Durchschnittspublikum als allein ausschlaggebend zu betrachten hätte. Die des Aesthetikers, der sie lediglich als Dramen prüft und würdigt, mithin nach den Grundsätzen, sagen wir auch nach der Schablone, die für einige Schulgelehrte seit Aristoteles bis auf den heutigen Tag mutatis mutandis immer noch maßgebend ist; endlich die freieste des Literarhistorikers"[11]. Alle drei Standpunkte billigt Bulthaupt, sofern sie nicht einseitig übertrieben werden, und er versucht, sie zu vereinigen. Am wenigsten ergiebig ist bei ihm die literarhistorische Betrachtung, die auch nur gelegentlich einsetzt. Sie erschöpft sich in den ersten beiden Bänden der Dramaturgie im Anekdotischen, Zahlenmäßigen, ohne daß er zu tieferen Deutungen eines geschichtlichen Zusammenhanges vorschreitet.

Erst mit dem dritten Bande drängt sich das literarhistorische Moment stärker in den Vordergrund. Neben der Betrachtung der einzelnen Dramen werden hier auch die Dichter mehr entwicklungsgemäß behandelt. Längere Charakteristiken am Anfang und Schluß versuchen, über die dramaturgische Fragestellung hinaus, die Linien der behandelten dichterischen Persönlichkeiten nachzuziehen. Aber die Dramaturgie erfährt von ihnen keine unmittelbare

---

[10] So Moritz Heydrich in: Ludwig Sh. St. S. II.
[11] Dr. II, 57/8

Anregung. So bleiben zu bestimmen der aesthetische und der theatralische Ausgangspunkt, wir nennen sie theoretische und praktische Dramaturgie.

Wenn Bulthaupt die aesthetische Betrachtungsweise fordert, so ergibt sich aus dem Gesagten, daß er, getreu seiner induktiven Methode, nicht von der Schablone, sondern vom Werk ausgeht. Dabei beginnt die Frage beim Dramatischen, nicht beim Tragischen, d. h. sie geht um das gattungsmäßige Wesen des Dramas, nicht um die Ursache seiner Wirkung.

Auch sie ist nicht neu und in der Geschichte der Dramaturgie wiederholt gestellt, in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert vor allem in der Auseinandersetzung mit Shakespeare, am gründlichsten wieder bei Ludwig. Freytag machte sie zur Frage nach der „Technik" allein, d. h. nach dem äußerlich ablesbaren und innerlich zu begründenden Aufbau des Normaldramas, in der Absicht, damit jedenfalls für seine Zeit das nötige Lehrbuch zu schaffen. Aber sein Ansatz wurde verhängnisvoll dadurch, daß seine Ansicht vom Drama viel mehr bestimmt wurde vom klassizistischen Handlungsdrama als von Shakespeare und Schiller. Und wenn er dennoch gerade an diesen beiden seine Grundsätze ableiten wollte, so war es oft nur durch Verzerrungen und gewaltsame Auslegungen möglich, soweit er es nicht vorzog, seine Thesen unbewiesen aufzustellen. So atmete sein Normaldrama zuletzt nur noch schwach den Atem der Großen, die er als Beleg heranzog.

Diese Einseitigkeit hat Bulthaupt erkannt, wenn er verlangt, nur jeweils ein einzelnes Werk auf seinen dramatischen Kern zu untersuchen. Die Methode ist ähnlich wie bei Freytag, weil sie von der Erscheinung ausgeht, aber sie unterscheidet sich dadurch, daß sie ihre Regeln nur noch aus dem Beispiel ableitet.

Ganz schlußrichtig ist dieser Weg nicht einzuhalten. Denn entweder heißt es tatsächlich bei jedem Werke wieder von Neuem zu beginnen, und das ist kaum möglich, oder man muß bereits feste Vorstellungen von vornherein an die Arbeit herantragen. So ist es bei Bulthaupt: er beginnt sein Werk — wie es selbstverständlich ist — bereits mit der Kenntnis der Weltdramatik, der dramaturgischen Literatur und mit festen eigenen Anschauungen. Er selbst widerspricht sich bezeichnend genug, wenn er vom Dramaturgen behauptet, er sei eine „Persönlichkeit, die ihre Berufung zum aesthetischen Urteil aus sich schöpfen darf"[12]. Dadurch aber, daß er bei jedem Werke neu zur Auseinandersetzung gezwungen ist, werden seine Thesen einer dauernden Prüfung unterzogen, und er kann sie nur allgemeiner halten als sein Vorgänger oder sie nur auf den einzelnen Fall beziehen. Deshalb ist die Verbindung zu den Grundsätzen der alten Dramaturgie gelockert, die Möglichkeit der Übernahme veralteter Begriffe verringert, und

[12] B. f. 1. U. S. 81/1894

Bulthaupt ist mehr aus seinem eigenen Werk zu verstehen als aus der Überlieferung.

Doch erhebt sich die Frage, ob die Zusammenhänge mit seinen Vorgängern ganz aufgegeben werden können und wieweit es für ihn als Sohn seiner Zeit möglich ist, den Ansatz durchzuführen, — ob seine Dramaturgie ein Werk sachlicher Stilkunde ist, ob zeitgebundene Maßstäbe einer folgerichtigen Begriffsentwicklung entgegenstehen.

Allein bereits der Versuch einer stilkundlichen Betrachtung am Gegenstand selbst ist wichtig. Denn da er mit demselben Rüstzeug wie Freytag beginnt, um ihn dann im entscheidenden Augenblick durch den Wechsel der Methode zu verlassen, da so die Gelegenheit zu Gewaltsamkeiten stark eingeschränkt wird, bedeutet dieser Weg einen Schritt zur Überwindung Freytags, der geschichtlich bedeutsam hätte werden können, wenn nicht mit der Revolution des Naturalismus die Stetigkeit der Entwicklung aufgegeben und alle Fäden zur Vergangenheit unvermittelt abgerissen wären.

Das Drama erlebt seine Erfüllung auf der Bühne. Die Festlegung von allgemeinen Gesetzen ist nur die eine Seite der Dramaturgie. Sie hat daneben die Aufgabe, das Drama als lebendige Anschauung zu vermitteln. Denn das große Drama entstand für das Theater. Bulthaupt führt als Zeugen Lessing, Schiller und Shakespeare an. Deshalb hält er es „nicht für möglich, unsere großen Klassiker ohne Rücksicht auf die Bühne vollständig richtig zu würdigen“[13]. Schiller brachte kein Werk auf die Bretter, „ohne die theatralischen Erfordernisse sorgfältigst zu erwägen und die Auffassung der Schauspieler wie der mise-en-scène zu beeinflussen“[14]. Diese Aufgabe hat der Dramaturg fortzusetzen und Stück und Bühne von Neuem sich gegenseitig anzunähern: „Was heißt Dramaturg? Das Wort wird neuerdings kläglich gemißbraucht . . . Mit dem bloßen Theoretisieren ist nichts getan. Das Entscheidende ist, daß die Theorien des Dramaturgen, ob er nun als Regisseur eine Tragödie zu inszenieren hat, ob er sich mit dem Wesen des Dramas im Allgemeinen beschäftigt, ob er ein einzelnes Werk oder eine Rolle zergliedert, für die Schauspielkunst verwertbar gemacht werden. Der Dramaturg verfährt in seiner Art weniger kritisch als produktiv“[15]. Und weiter: „Es gilt für ihn vor allem, das gedruckte Wort, den kalten Buchstaben in lebendige Anschauung, in warmes Leben umzuschmelzen und auch bei seinen allgemeinsten Ausführungen den szenischen Apparat im Auge zu haben, mit dem die Kunst der Bühne zu rechnen und zu rechten hat“[16]. Damit wird der Dramaturg gleichsam zum Stellvertreter des Dichters, der

[13] Dr. I,XXI.
[14] ebd.
[15] B. f. 1. U. S. 274/1881. vgl. zur Begriffsbestimmung der Dramaturgie Kutscher Stilkunde S. 5 ff
[16] B. f. 1. U. S. 274/1881

im Wort die geistigen und mimischen Kräfte sichtbar zu machen hat.

Mit dieser Aufgabe hat sich die deutsche Dramaturgie bereits seit dem 18. Jahrhundert beschäftigt, wenn sich die philosophische Aesthetik ihr auch nur in geringem Umfange widmen konnte. Hierhin gehören die psychologischen Untersuchungen wichtiger Dramengestalten, deren klassisches Vorbild, die Hamletdarstellung Goethes im „Wilhelm Meister", ja bereits im Hinblick auf die bühnenmäßige Gestaltung der Rolle angelegt ist. Im 19. Jahrhundert ist es Rötscher, der die Frage in seinen „Entwicklungen dramatischer Charaktere" und „Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden" auf eine große Anzahl von Bühnengestalten ausdehnt. An ihn knüpft Bulthaupt an, wenn er neben den allgemeinen Untersuchungen vor allem den Charakter der wichtigen Dramengestalten ausführlich darlegt.

Dieses Verfahren wurde nahegelegt auch durch die Zeitungskritik. In den ersten, umfangreichen Besprechungen im „Bremer Courier" von 1876 bis 1880, auf denen Bulthaupts Dramaturgie ja fußt, war die praktische Aufgabe gestellt, Schauspieler, die durch eine falsche oder uneinheitliche Darstellung ihre Leistung verdarben, durch eine genaue Zerlegung der Rolle auf den rechten Weg zurückzuleiten. Und diese Aufgabe wird, auf eine gedachte Aufführung bezogen, durch die ganze Dramaturgie beibehalten. Berühmte Schauspieler werden dabei oft als Beispiel herangezogen und ihre Rollenauffassung kritisch gewürdigt.

Die Sichtbarmachung der geistigen Kräfte einer Rolle zum Zweck ihrer mimischen Umsetzung allein genügt nicht. Die zweite Aufgabe der praktischen Dramaturgie heißt, den Stil eines Werkes für die Inszenierung herauszuarbeiten. Bulthaupt bleibt hier nicht bei allgemeinen Charakteristiken, sondern gibt zuweilen genauste Vorschläge auch für Einzelheiten.

Hier liegt der zweite Grund für die Niederlegung der Dramaturgie in Gestalt von einzelnen Aufsätzen: Nicht nur die induktive Methode der Aesthetik, sondern auch die praktische Forderung bühnenmäßiger Betrachtung fordern eine gesonderte Behandlung der einzelnen Dramen: jeder Aufsatz wird damit gleichzeitig zu einer geistigen Auseinandersetzung mit einer angenommenen Aufführung. Sie erinnern damit äußerlich an die Kritiken Frenzels[17] und Fontanes[18], mit dem Unterschied allerdings, daß Bulthaupt seine verallgemeinerte Form der Theaterkritik bewußt zur Unterlage eines dramaturgischen Systems erhebt. Die größte Ähnlichkeit besteht zwischen Bulthaupt und Lessing. Aber was dieser als Schwäche seines Werkes empfand, das Fehlen des Zusammenhangs, hält Bulthaupt gerade für seine besondere Stärke.

---

[17] Karl Frenzel: Berliner Dramaturgie. Hannover 1877 2 Bde.

[18] Theodor Fontane: Kritische Causerien über Theater. Ges. Werke, II, VIII. Berlin o. J.

Bulthaupt versucht, die verschiedenen Zweige der Dramaturgie in einem Werke zu vereinigen und weiterzubilden. Die praktische Folge ist zunächst Vielseitigkeit der Darstellung. Doch ist es schon aus Gründen des Raumes unmöglich, daß alle Fragen in jedem Aufsatz gleich behandelt werden. Das Verhältnis ist jeweils verschieden, da Bulthaupt es liebt, bei einzelnen Dramen nur ganz bestimmte Probleme zu verfolgen, die bald nach der einen, bald nach der andern Seite weisen. Gelegentlich kommt es dabei, ähnlich wie bei Lessing, zu langen, grundsätzlichen Auseinandersetzungen: bei der Behandlung der Iphigenie bespricht er etwa ausführlich das Wesen der dramatischen Sprache, mit der Braut von Messina verbindet er eine längere Betrachtung über das Wesen des Tragischen, über das Schicksal im Drama handelt er aus Anlaß der Ahnfrau. Bei andern Werken wieder beschränkt er sich auf die Charakteristik der Hauptgestalten, und bei der Behandlung des Faust II. etwa schiebt sich die Frage der szenischen Gestaltung beherrschend in den Vordergrund.

Eine systematische Behandlung des Werkes teilt sich damit von selbst in einen theoretischen und einen praktischen Teil. In dem einen ist das dramaturgisch-aesthetische System zu behandeln, in dem andern die Anschauungen vom Theater darzustellen. Dabei lassen sich beide aber nicht ganz trennen. Wenn die rein praktische Dramaturgie versucht, die Verpflichtung des Theaters dem Werke gegenüber in szenischer und schauspielerischer Darstellung zu behandeln, so erwachsen auch dem Werk Verpflichtungen von der Bühne. „Es handelt sich darum, die großen Werke der Dichter vom Standpunkt der modernen Bühne zu betrachten“[19]. Dadurch wird auch die Auswahl der besprochenen Stücke bedingt. Nur diejenigen werden herangezogen, die auf der modernen Bühne (von 1880) spielbar sind. Die theoretische Dramaturgie wird also mit der praktischen verbunden.

Jene soll von allen zeitgebundenen Maßstäben befreit werden, diese bleibt, da sie von der augenblicklichen Bühnenwirkung ausgeht, auch an die Bühnenformen der Zeit gebunden. Die größere Bedeutung fällt dabei der theoretischen Dramaturgie zu, und hier, wie bereits gesagt, vor allem der Frage, ob der „induktive“, nur werkgerechte Ansatz tatsächlich alle zeitgebundenen Forderungen ausschließen kann, in welchem Maße es gelingt, über die Ergebnisse der Vorgänger hinauszukommen und wieweit Bulthaupt als Sohn seiner Zeit an ihre Anschauungen gebunden bleibt. Diese Frage verschärft sich an den Punkten, wo die praktische Dramaturgie in die theoretische übergreift.

Wenn in den folgenden Kapiteln versucht werden soll, aus den einzelnen Aufsätzen der Bulthauptschen Dramaturgie die Grundansichten im Zusammenhang abzulesen, so werden gewisse Lücken dabei unvermeidlich sein. Sie sind vorsichtig zu ergänzen. Nicht

---

[19] Dr. II, 49

jeder Ausspruch ist eindeutig genug, als Beleg angeführt zu werden. Das einzelne Zitat, das ja oft nur auf den vorliegenden Fall bezogen ist, muß am ganzen Werke gewertet werden. Das Blickfeld soll geweitet werden durch die Einbeziehung der geschichtlichen Entwicklung in der deutschen Dramaturgie, in deren Zusammenhang das Werk zu würdigen und zu werten ist.

Viertes Kapitel:
Das Dramatische

In der Dramaturgie stehen sich am Ausgang des 19. Jahrhunderts zwei Richtungen gegenüber, als deren bezeichnende Vertreter Gustav Freytag und Otto Ludwig zu nennen sind. Freytag baut sein System auf den Gesetzen, die sich, wie er meint, aus dem vorgefundenen Dramenstoff und den Gegebenheiten dramatischer Wirkung ableiten lassen, d. h. er steht auf dem Boden einer psychologischen Aesthetik. Diese fußt aber nicht auf allgemeinen Voraussetzungen, sondern auf denen einer stark bürgerlichen Empfindungsweise. Ludwig zieht die zeitlichen Werte ab und setzt das Dramatische ganz allgemein als eine „Synthesis . . . der Poesie- und Schauspielkunst"[1]. Das bedeutet klare, stilkundliche Scheidung, die erst dadurch möglich wurde, daß er die Grundbegriffe des Aristoteles durch neue ersetzte.

Bulthaupt hat Freytag und Ludwig genau gekannt und arbeitet mit den Ausdrücken beider. In der Vorrede zur Dramaturgie gibt er den Ansatzpunkt, von dem aus er seine Anschauungen gedeutet wissen will. Stoff und Form des Dramas sind in allen Zeiten verschieden gewesen, aber ein Gattungsgesetz muß jeder Kunst zu Grunde liegen, und dieses ist in ihren Ausdrucksmitteln gegeben. „Das Drama aber ist unter den Augen eines Publikums entstanden, das, was ihm sonst der Rhapsode, der Erzähler in breitem Flusse vortrug, hier d a r g e s t e l l t sah und sehen wollte . . . Es liegt in der Natur der Sache, daß die sichtbare Verkörperung eines Vorgangs an ganz andere Bedingungen als die epische Mitteilung geknüpft war und ist"[2]. Das Drama ist immer an die Bühne gebunden, denn seine Bestandteile sind nicht nur das Wort, sondern die Bewegung des sichtbaren Menschen, und „eine dramatische Situation wird oft erst durch den Augenschein verständlich — das B e i einander der Personen, ihre stumme Aktion, ist durch die Lektüre, das N a c h einander der Worte, welches die Aufmerksamkeit von den schweigenden Personen natürlicherweise abzulenken geeignet ist, nicht zu vergegenwärtigen"[3].

---

[1] Shakespeare-Studien S. 158
[2] Dr. I, X.
[3] Dr. I, 275

Das sind Erkenntnisse, die seit Lessing Allgemeingut geworden sind, selbst Hebbel in seiner starken Ideenbestimmtheit fordert sehr scharf die Darstellbarkeit[4]. Aber durch die starke Betonung der künstlerischen Aufgaben des Dramas tritt das sinnliche Element wieder bei ihm zurück. Freytag unternimmt nichts als gleichsam eine Umbildung des Hebbelschen Ideendramas zum reinen Handlungsdrama und verkörpert in seinen strengen Forderungen das Epigonentum gesetzlich festgelegter Regelmäßigkeit. Dagegen ist der Bulthauptsche Ansatz eine erfreuliche Auflehnung, wenn er auch die Ergebnisse Ludwigs wieder abschwächt. Bulthaupt wagt es noch nicht, mit der Aristotelischen Überlieferung zu brechen. Statt des Mimischen (Ludwig: „Die commedia dell' arte ist eigentlich der Ausgangspunkt"[5]) fordert er mit einem alten Begriff Sichtbarkeit. Aber er baut auf dieser Voraussetzung weiter auf und kommt damit vorerst zu ähnlichen Ergebnissen.

„Die Umsetzung eines seelischen Prozesses in die äußere Erscheinung, die sichtbare Welt, ist ein unerläßliches Erfordernis des Dramatischen"[6]. Die Handlung muß durch die Anschauung ergreifen[7].

Da das Ausdrucksmaterial des Dramas der sichtbare Mensch ist, hat er auch ihr Gegenstand zu sein. Sichtbar wird er erst dort, wo er handelt. Dazu eignen sich nicht gewordene Tatsachen, sondern Willenswendungen an dem Punkte, wo sie entstehen und man ihr Werden miterleben kann[8]. Es ist ein Zeichen dichterischer Schwäche, wenn der Dichter sich damit begnügt, das Gewordene statt des Werdenden zu zeigen[9], denn sichtbares Werden ist Bedingung. (Bei Freytag hieß es nur: „das Werden einer Aktion"[10].

Das Drama fordert aber eine Vielheit von Charakteren. Sie stoßen in Taten aufeinander und ihre Kämpfe liegen in Willenskonflikten begründet. Wo diese fehlen und der Zusammenstoß von Mensch und Welt ein ungewollter, äußerlicher ist, aus dem nur Leiden entsteht, fehlt ein wichtiges Moment.

Aus dem Charakter entwickelt sich die Handlung, das heißt, sie hat Ausdruck der seelischen Willenswendungen zu sein. Undramatisch ist das rein äußere Begebnis, weil „das Wesen des Dramatischen darin besteht, daß sich in jedem Vorgang, in jeder Handlung auf der Bühne gleichzeitig ein seelischer Prozeß ausgestaltet, und daß alle rein äußerlichen Vorgänge . . . seinem Cha-

---

[4] Hebbel: Vorwort z. Maria Magdalena. Werke XI, 52 do. Laube 30,54
[5] Sh. St. S. 313
[6] Dr. I, XI. Do. Ludwig Sh. St. S. 198
[7] Dr. I,188
[8] Dazu Freytag: „Was wird, nicht, was als ein Gewordenes imponiert, fesselt am meisten". Techn. d. D. S. 17
[9] Dr. IV,521
[10] Techn. d. D. S. 16. — Do. Gottschall Poetik II, 239. Dagegen fordert Sichtbarkeit Frenzel Berl. Dram. I,405

rakter völlig zuwiderlaufen"[11]. Die Tat also hat nur dann Berechtigung, wenn sie wiederum geeignet ist, das Wesen des Täters zu deuten, wenn sie „äußere Darstellung eines inneren Prozesses"[12] ist. Besonderer Gewaltakte bedarf es dazu nicht, und der Konflikt des Tasso, der Sappho und Hero Grillparzers ist für Bulthaupt ebenso dramatisch, wie es die Handlung des Lear oder der Räuber ist. Einer besonderen Größe des Kraftaufwandes bedarf das Dramatische nicht[13].

Die Handlung, die sich zuerst nach inneren, vom Charakter bestimmten Gesetzen richtet, wird auch von äußeren Gesetzen bestimmt, die ihrerseits aber wieder nur der Ausdruck für etwas Lebendiges sind. „Die Entwicklung liegt in ihrem Wesen begründet, und wie alles organische Leben aus einem Keim erwächst, einen Höhepunkt erreicht und dann zurücksinkt, wird diese Entwicklung, parallel mit der Empfindung der Zuschauer, eine wellenförmige sein"[14]. Die Handlung braucht eine bestimmte Architektur, eine „Technik", um in natürlicher Weise dieser Gegebenheit gerecht zu werden.

Endlich hat auch die Sprache gewissen Forderungen zu genügen. Sie ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel, Menschen lebendig zu machen, nicht im Stil des Wortes, sondern im Kern der Empfindung.

Eine umfassende Definition des Dramatischen hat Bulthaupt nie gegeben, da sie im Rahmen seines Werkes, das nur auf den Einzelfall eingeht, nie nötig war. Zusammenfassend darf man wohl zur Begriffsklärung aus den gegebenen Stichwörtern folgende Definition zusammensetzen: Dramatisch ist eine aus der Entwicklung von Charakteren in Willenskonflikten sich bildende, sichtbare Handlung, die als äußere Darstellung eines inneren Prozesses in wellenförmigem Aufbau Anfang und Ende in sich trägt, und durch die Sprache die Empfindungen ihrer Menschen ausdrückt.

Der Begriff ist noch nach einer andern Seite hin abzugrenzen. In welchem Verhältnis stehen im Drama die Gesetze des Theaters zu denen des Dichterischen? Bulthaupt grenzt nach den Begriffen des Jahrhunderts das Dramatische gegen das Poetische und Theatralische ab.

Ludwig hatte diese Begriffe zur Grundlage seines Systems gemacht: „Wahres Gesetz der dramatischen Kunst wird die innigste Durchdringung des Poetischen und Theatralischen sein, so innig, daß beide ihre Eigenheit verlieren, und das Poetische zugleich das Schauspielerische, das Theatralische zugleich das Poetische wird"[15].

---

[11] Dr. I, 494
[12] Dr. I, 495. do. Gottschall Poetik II, 239
[13] W. Z. 15443/89
[14] Dr. I,X. vgl. Freytag T. d. D. S. 91 ff
[15] Sh. St. 139

Zu ähnlichen Aussagen kam Hebbel[16] und vor ihm bereits Hegel und Solger[17].

Auch Bulthaupt fordert eine Verbindung des Poetischen mit dem Theatralischen. Beide Elemente allein genügen nicht. Das Poetische entwickelt auf Kosten einer gleichmäßigen Durchbildung aller Teile einen einzigen so stark, daß dramatische Geschlossenheit und Bühnenwirkung verloren gehen. Das kann geschehen durch das Fehlen einer Handlung, durch die Übermacht der schönen Sprache oder durch den Mangel an Technik. Der dichterische Wert wird davon nicht berührt: „Bei den größten Geistern deckte sich, wie wir es bei keinem deutlicher als bei Goethe sehen, das Poetische mit dem Dramatischen sehr oft nicht — und doch sind und bleiben Egmont und Tasso unvergängliche Dichtwerke"[18].

Umgekehrt rechnet das rein Theatralische nur mit der Aufführung. „Die Theaterwirkung ist auf wenige Stunden angewiesen. Sie gestattet, da Worte und Bilder ohne Wiederkehr vorübereilen, keine wiederholte, genauere Prüfung des Details, der Motive . . . Sie täuscht uns gern über das Werden und zeigt uns mit Vorliebe das schon Gewordene. Sie gibt uns, wie im Buquet, Blumen an künstlichen Stielen . . . So verhält sich das Theatralische zum Dramatischen wie die Dialektik zur Logik. Jene überrascht und packt, diese überzeugt"[19].

Das Drama hat also das Theatralische dichterisch-psychologisch zu begründen und umgekehrt das Poetische theatralisch zu gestalten. Es soll „die augenblicklich zündende Wirkung des Theaterstücks mit der unvergänglichen des organischen Kunstwerkes verbinden"[20].

Soweit folgt Bulthaupt Ludwig. Hier aber ergibt sich der erste Zusammenstoß zwischen der klassischen Aesthetik Freytags und der organischen Ludwigs. Für Bulthaupt ist das Theatralische nicht schlechthin das „Schauspielerische"[21], weil er damit die Forderung der festen Komposition verbindet. Dadurch können Fälle entstehen, daß Werke, die poetisch und theatralisch im mimischen Sinne Ludwigs sind, doch nicht unter seinen Begriff des Dramatischen eingeordnet werden können, weil ihnen die Technik fehlt.

Bulthaupt setzt den Begriff des Theatralischen also ganz allgemein als das auf der Bühne Wirksame. Sein Fehlen macht sich auf unterschiedliche Art bemerkbar: „Bald ordnet sich das Dramatische schlecht in den Raum und die perspektivischen Gesetze der Bühne, bald vergißt die dichterische Phantasie, ganz an ihre Träume

16 Werke XII,236
17 sh. Kutscher a.a.O. S. 167
18 W. Z. 12182/81
19 Dr. I,3/4
20 Dr. I, 4. In diesem Sinne schon Schiller (Brief an Goethe 6. Juli 1802). Vgl. Jens Soltau: Die Sprache im Drama S. 27—30
21 Sh. St. 139

hingegeben, daß das Drama keine lyrischen Verweilungen gestattet"[22].

Das Theatralische verlangt danach: 1) Die Darstellung in bewegten Situationen überhaupt, im Gegensatz zu bloßen Lyrismen, wir nennen es zur Unterscheidung das Mimisch-Theatralische (etwa im Sinne Ludwigs). — 2) Die Darstellbarkeit auf der Bühne, d.h. der Bühne des 19. Jahrhunderts, wir nennen es das Technisch-Theatralische.

Das eine ist mit dem Drama von Anfang gegeben, das andere abgeleitet aus geschichtlichen Entwicklungen einer Bühnenform. Das Technisch-Theatralische gibt dem Drama feste, auf dem Bühnenzwang beruhende Gesetze. Es ist Erbteil der alten Aesthetik.

In einer dritten Forderung wird das Theatralische verlangt als ein rein stoffliches Element. Wenn Drama äußerer Ausdruck innerer Vorgänge ist, so ist damit noch nicht gesagt, daß dieser Ausdruck auf der Bühne wirksam ist. Notwendig ist 3) das Stofflich-Theatralische.

Wie mancher Stoff auf der Bühne wirkt, ohne dramatisch gestaltet zu sein, gibt es andere, die trotz dramatischer Durchdringung auf der Bühne nicht zu ihrem Recht kommen. Ein Beispiel aus vielen: Die Verkleidungsszene in der „Familie Schroffenstein" ist dramatisch reizvoll, „wenn man eine ideal angeschaute Szene von der wirklichen theatralischen trennen könnte . . . Aber dann läge das Untheatralische doch im Stoff und nicht in der Technik"[23].

Erst wo sich das Poetische und das Theatralische in allen seinen Prägungen vereinigen, entsteht das große Bühnendrama. Doch ist dieser Fall selten, und das Dramatische ist bereits auf einer Stufe möglich, die alle technischen und stofflichen Ansprüche nicht befriedigt. Allerdings, ursprünglich war die Einheit von Drama und Theater vorhanden. Aber je weiter sich beides ausbildete, desto mehr hat es sich getrennt. „Manche wahrhaft dramatische Dichtung, die mit den Mitteln der Bühne dargestellt, keine Wirkung üben würde, besteht mit Ehren, wenn man sie sich in einen idealen Raum verpflanzt, in einer idealen Zeit vor einem idealen Publikum gespielt denkt — aber es ist doch immer festzuhalten, daß das Dramatische in seiner Wurzel von der Vorstellung der sichtbaren Aufführung vor einer Hörerschaft, sei sie klein oder groß, nicht zu lösen ist: Alles, was daraus resultiert, haftet ihm also organisch, natürlich an, und nicht Freiheit, sondern Willkür, nicht Natur, sondern Unnatur wäre es, wenn diese seine immanenten Gesetze mißachten wollte"[24].

Sicherlich ist es richtig, daß das Theater an den Zuschauer gebunden ist. Aber ein Trugschluß ist es, aus diesen sozialen Voraussetzungen, die kulturpolitisch größte Bedeutung haben,

---

[22] Dr. III, VIII.
[23] Dr. I, 466
[24] Dr. I,XI.

künstlerische Gesetze abzuleiten. Nicht folgerichtig ist es, einen „idealen Raum" sich vorzustellen, ohne ihn von der Bühne nicht auch zu verlangen[25].

In einer Rangordnung hat das Theatralische „ohne Zweifel die geringste Ehre zu beanspruchen"[26], es ist aber dennoch notwendig, nicht als „Schnürbrust"[27], wie der junge Hebbel meinte, sondern weil „sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt"[28].

Bulthaupts Ansatz bemüht sich, stilkundlich zu sein: er geht aus von der ursprünglichen Einheit von Drama und Bühne. Aber er kann allgemeine Voraussetzungen nicht trennen von zeitgebundenen, künstlerische nicht von sozialen.

Als Ergebnis können wir Folgendes bereits hier festlegen: Mit seinen Grundbegriffen bleibt Bulthaupt trotz der Verschiedenheit in der Methode an die Dramaturgie des 19. Jahrhunderts gebunden. Er gibt eine Verbindung des Ludwigschen Charakterdramas mit dem Freytagschen Handlungsdrama. Wichtig aber ist die starke Betonung des sinnlichen Elementes als eine praktische Entsprechung zur empirischen Methode. Der Begriff des Dramatischen wird gefunden aus einer Verbindung von theoretischer und praktischer Dramaturgie. Dieser Weg wird aber in seiner Richtung gefährdet durch das Übergewicht der praktischen Dramaturgie. Denn Bulthaupt fordert das Theatralische nicht nur in einem allgemeinen, mimischen, sondern auch in einem zeitbedingten, technischen und stofflichen Sinne. Dadurch wird die Bühne und die geistige Grundhaltung des 19. Jahrhunderts zum Maßstab gesetzt, und Bulthaupt wird bereits hier seiner induktiven Methode untreu.

Fünftes Kapitel:

Der Charakter

Der Streit, ob Charakter oder Handlung die erste Triebkraft des Dramas sei, hat das neunzehnte Jahrhundert stark beschäftigt. Lessing hatte diese Frage eigentlich schon gelöst. In der Auslegung des Aristoteles sah er zwar die Handlung als das Dramatische an, aber diese war für ihn nur als Ergebnis menschlicher Willenswendungen denkbar[1]. Zu einem ähnlichen Ergebnis ist die moderne Auffassung zurückgekehrt[2]. Die Dramaturgie des 19. Jahrhunderts aber hatte die Frage überspitzt. Freytag engt den Bezirk des Menschen im Drama ein und verlangt: „Die Charaktere im Drama dür-

---

25 sh. dazu nähere Begründungen in: Clemens Sauermann Die Sozialen Grundlagen des Theaters. Schaubühne Bd. 11 Emsdetten 1935
26 Dr. III. VIII
27 Hebbel Tgb. I,374
28 Dr. III, IX.
1 Hamb. Dram. 156
2 Kutscher Elemente 129

fen nur diejenigen Seiten der menschlichen Natur zeigen, durch welche die Handlung fortgeführt und motiviert wird"[3]. Auf seiner Seite stehen Gottschall[4] und Rümelin[5]. Gegen diese Auffassung hat bereits Hebbel Einspruch erhoben. Fabel und Charaktere sind Stoff des Dramas, aber jene ist untergeordnet und „von der allergrößten Wichtigkeit . . . ist die Behandlung der Charaktere"[6]. Ludwig steht auf dem äußersten Flügel. Die Entscheidung zwischen Schiller und Shakespeare bedeutet für ihn Entscheidung zwischen Handlungs- und Charakterdrama. Dort liegt die Dialektik in der Situation, hier im Helden[7]. Bulthaupt steht, da auch er von der Sichtbarkeit des Dramas und der Darstellung eines inneren Vorgangs im äußeren ausgeht, grundsätzlich auf der Seite Ludwigs.

„Das eigentliche Amt des Dramatikers ist die psychologische Entwicklung der Charaktere in einem Reviere, welches im Stücke selbst Anfang und Ende findet"[8]. Damit ist der Charakter als Triebkraft des Dramas eingesetzt. Der Dramatiker soll ganze Individualitäten zeigen. Wo sich diese Fülle nicht findet, fehlt die menschliche Grundlage, und der Zuschauer wird nicht mitgerissen. Die Recha im Nathan etwa ist blutlos, oder der Schillersche Raimond: „Seine Treue ist nur erst eine Eigenschaft; zum Charakterzug würde sie durch die persönliche Ausgestaltung der Figur werden"[9]. Hebbel gibt nach seiner Anschauung zwar „Charaktere", aber keine Menschen, d. h. sie tragen ihre Eigenschaften in Reden vor sich her, ohne von ihnen leidenschaftlich erregt zu werden: einen Schritt weiter, und es kommt zu den personifizierten Ansichten Laubes. Scharfe Ablehnung erfährt der Faust II als Drama, weil er Wesen zeigt, „denen man . . . ihre symbolische Bedeutung, die wichtiger ist als ihre Erscheinung, nicht ansieht"[10]. Die Erscheinung aber, und zwar in der größten Fülle des Menschlichen, ist Voraussetzung der dramatischen Kunst, weil sie auf lebendige Anschauung angewiesen ist. Das ist die alte Lessingsche Grundforderung[11].

Lessing und Ludwig sind auch weiterhin Anreger. Der Charakter muß typisch sein. Es kommt nicht darauf an, daß, buchstäblich genommen, eine Dramengestalt in der Wirklichkeit gefunden wird, im Gegenteil, „ein Kunstwerk könnte niemals einen allgemeinen Widerhall in der Menschheit hervorrufen, wenn das Individuum nicht zugleich alle charakteristischen Züge der Gattung trüge"[12].

---

[3] T. d. D. 258
[4] Poetik II,247
[5] Rümelin 53
[6] Werke XI,4
[7] Sh. St. 47
[8] B. f. l. U. S. 262/1888
[9] Dr. I,384. do. Ludwig Sh. St. 219
[10] Dr. I,188
[11] Hamb. Dram. 43/4
[12] Dr. IV,392,vgl Hamb. Dram. 425, Sh. St. 117

Ludwig sagt, daß Molière zwar Charaktere, aber keine Persönlichkeiten gestaltet[13] Bulthaupt folgt ihm auch hierin. Die Typisierung muß sich in bestimmten Grenzen halten. Vollends für die spielerischen Improvisationen der commedia dell' arte fehlt jegliches Verständnis: die Schillersche Turandot steht hoch über dem Gozzischen Vorbild.

Doch ist auch wieder eine gewisse Einseitigkeit der Charakterisierung notwendig, da das Drama auf der Bühne so schnell vorübereilt, daß es unmittelbar einleuchten muß. Nur ganz großen Dichtern gelingt es, komplizierte und schillernde Charaktere glaubhaft zu machen. Wallenstein ist eine solche Ausnahme, aber schon Oktavio bedeutet neben ihm eine Gefahr. Durchweg sind im Drama die einfachen Naturen ästhetisch kräftiger.

Ein altes und selbstverständliches Gesetz ist die Einheit der Charaktere[14]. Auf den Voraussetzungen, die mit der Exposition gegeben sind, hat sich der Mensch logisch zu entwickeln. Aber Bulthaupt faßt dieses Gesetz in einem nur seiner Zeit eigenen Sinn. Als unverständliche Nüchternheit erscheint es später Geborenen, wenn er sich gegen die Fülle des Menschlichen wehrt, wo sie vielspältig ist. Dafür, daß Durchschnittsmenschen, die aus Dummheit oder Schwachheit Gemeines tun, bei anderer Gelegenheit auch echte Gefühle besitzen und äußern können, ist ihm das Verständnis versagt. Shakespeares Emilia (Othello) ist für ihn ein uneinheitliches Gebilde, da sie in jeder Szene eine andere Eigenschaft zeigt. „Es kommt mir vor wie Wasser, Essenz, Zitrone, Zucker, die getrennt genossen noch keinen Punsch bilden"[15]. Möglich wäre ein solcher Charakter erst, wenn man etwa durch einen Monolog von Anfang an das Schwanken des Willens als Grundeigenschaft sichtbar erkennen könnte, wie im Wallenstein. — Das Leiden des entthronten Richard II. kann er nicht anerkennen. Als Charakter ist zu Anfang der launische, gewissenlose Monarch gezeichnet; wenn er plötzlich menschlich wird, glaubt man ihm nicht. Und immer sind es die mittelmäßigen Menschen, die Bulthaupt einfach nicht versteht.

Diese Urteile sind der ganzen Zeit eigen, besonders mit Rümelin berührt sich Bulthaupt: Polonius ist uneinheitlich, entweder sei er der geschwätzige Trottel oder der gütige und weise belehrende Vater (so auch bei Rümelin)[16]. Laertes, als Schillerscher Liebhaber gesehen, dürfte nicht fähig sein, auf die gemeine Vergiftungsintrige einzugehen[17], Yorck (Richard II), der ruhige, besonnene Mensch wird unmöglich in seiner Raserei gegen den Sohn.

Das Menschliche bei diesen mittelmäßigen Charakteren durch alle Schwächen hindurchzufühlen, bleibt ihm auch sonst versagt.

---

[13] Sh. St. 7
[14] Hamb. Dram. 159
[15] Dr. II,286
[16] Rümelin 92
[17] do. Rümelin 92

Leontes ist „einer der unangenehmsten Menschen auf Gottes Erdboden“[18], Claudio (Viel Lärm um Nichts) „lügt sich einige Stunden durch eine menschliche Gesellschaft hindurch“[19], Aumerle ist „als ehrlos aus der Menschheit zu verweisen“[20] und hat deshalb im Drama keinen Platz. Petrucchio wird seine „Geldheirat“ nicht verziehen. Gesellschaftliche Maßstäbe des Jahrhunderts schließen Menschen aus der Kunst aus, die entweder leidenschaftlich verrannt ohne persönliche Größe sind, oder in origineller Vitalität gegen bürgerliche Ordnung rennen. Nur das Besondere hat Recht auf Besonderes, nicht im Sinne Nietzsches, sondern engen Bürgertums.

Auch hier zeigt sich jene Entfremdung der bunten Fülle des Lebens gegenüber, die wir in einem früheren Kapitel bereits festgestellt haben. Bulthaupt steht allen mittelmäßigen Charakteren in der Kunst mit Unverständnis gegenüber, da er aus einer klassizistischen Überlieferung nur das Große und Einfache gewohnt ist. Er entfernt sich von Ludwig und rückt in die Nähe des nüchternen Realisten Rümelin.

Wir sehen also, wie nach einem verhältnismäßig kühnen Anlauf der Begriff des Charakters aus Gründen zeitgebundener Lebensauffassung eingeschränkt wird. Dieser Vorgang läßt sich weiter verfolgen bei der Betrachtung des dramatischen Charakters.

Der dramatische Held soll die Begebenheiten herbeiführen. Lessing hatte dazu Leidenschaft gefordert. Freytag erhebt dagegen Einspruch und meint, es komme auf das Verhältnis an, in dem Leidenschaft zur Willenskraft stehe[21]. Das war ein Streit um Begriffe. Beide meinten im Grunde dasselbe. Bulthaupt beschränkt seine Forderung und verlangt nur, daß aus dem Wesen des Helden die Konflikte entstehen, die zur Handlung führen. Dabei wendet er sich „gegen das verbreitete Dogma, . . . der dramatische Held müsse die Taten des Stückes kraftvoll selbst begehen und eben durch sein Handeln die Verantwortlichkeit für dieselben übernehmen“[22], auch ein passives Verhalten genügt, wenn die „passive Natur . . . durch ihre Passivität die dramatischen Hebel in Bewegung setzt“[23].

Hebbel hatte dasselbe gesagt. Für ihn ist die Kluft zwischen Handeln und Leiden nur gering[24], Ludwig will statt starker Charaktere starke Empfindung[25]. Bulthaupt verallgemeinert die Formel in den einen Satz, „daß das Verhalten des Helden die Ereignisse herbeiführt und zusammenhält“[26]. So ist Carl Moor neben Clavigo, Macbeth neben Tasso dramatisch.

[18] Dr. II,463
[19] Dr. II,445
[20] Dr. II,102
[21] T. d. D. 223
[22] Dr. II,322
[23] Dr. II,322
[24] Werke XI,52
[25] Sh. St. 61
[26] Dr. II,322

Wird dieses Erfordernis übersehen, dann entstehen epische Helden. „Im Epischen lebt der Held in den Ereignissen, im Drama führt er sie herbei“[27], und nichts gibt es, das nicht aus dem Zusammenstoß der Charaktere begründet werden dürfte.

In der Praxis bleiben diese Gebote oft unerfüllt. Auf der untersten Stufe stehen die Helden, die nicht handeln, sondern nur r e d e n. In diese Gruppe fallen vor allem die Helden des Naturalismus von Rosmer bis Vockerat und Florian Geyer. Auch Hebbel entzieht sich dieser Gefahr nicht immer.

Gegen redende und reflektierende Helden hat die Dramaturgie stets Einspruch erhoben, so Hebbel in der Erkenntnis seiner eigenen Schwäche, Ludwig in seiner einseitigen Schilleraufassung, und bereits Lessing hat festgestellt, daß Reden allein nicht genügt, sondern Taten notwendig sind[28]. Deshalb darf die Entwicklung, das Werden des Charakters nicht fehlen und bloßes Dasein eines Menschen, sei er auch dichterisch noch so schön gestaltet, genügt nicht.

Undramatisch sind Charaktere, die das Handeln geradezu vermeiden. „Der tragische Held w i l l den Konflikt“[29]: wo Egmont ihn zu umgehen sucht, ja, wo durch verzichtende Einschränkung der persönlichen Lebensrechte ein Konflikt abgebogen wird wie beim Banchanus, wie beim Herzog Albrecht, widerspricht es dem Wesen des Dramas.

Damit ein nicht gerade sinnloser Konflikt entstehen kann, ist für den dramatischen Helden „ein normales Maß von Intelligenz erforderlich“[30]. Eine Trübung des Bewußtseins im Affekt ist oft notwendiger Anlaß zu tragischen Wirkungen. Nicht möglich aber ist es, daß die Dummheit Hauptmotiv wird, wie im „Erbförster“. Die Forderung geht nicht soweit wie bei Freytag, der nur bedeutende Menschen zuläßt, mit hoher Bildung, und wenn Bulthaupt den Erbförster als Beleg heranzieht, trifft er damit sicherlich eine untere Grenze. Aber auch Romeo und Othello werden bedenklich nahe an diese Grenze herangerückt, und so dient auch dieser Begriff zur weiteren Einschränkung.

Höchstes Handeln entsteht erst aus sittlicher Freiheit. Bulthaupt als bereits optimistischer Spätidealist steht noch in dem Schillerschen Glauben an die freie Selbstbestimmung des Menschen.[31]. Das Handeln kann aus blinder Leidenschaft entstehen, groß aber wird es erst, wenn der Mensch verantwortlich handelt. „Menschen der Freiheit wollen wir werden“[32]. Deshalb stehen ihm die Charaktere Schillers, die selbst die Lösung aus den dramatischen Konflikten finden, am nächsten. Die Schicksalstra-

---

[27] Dr. II,322
[28] vgl. dazu Hebbel Werke XII, 74, 79, Ludwig Sh. St. 204 Lessing. Dram. 43
[29] Dr. I,137
[30] Dr. II,265
[31] vgl. Schiller: Über das Erhabene
[32] Briefe 31

gödie, sofern sie ihre Figuren zu reinen Marionetten in der Hand des Fatums erniedrigt, erfährt grundsätzliche Ablehnung, und ebenso alle außermenschlichen Entsühnungen, etwa durch die Beichte. Was der Mensch tut, soll er ganz tun, die Schuld wird nicht erlassen, sondern gebüßt. Deshalb konnte Calderon nie ein Dramatiker werden, mußte der Katholizismus dramatisch unfruchtbar bleiben. Anders ist es bei Shakespeare. Auch seine Menschen besitzen die freie Selbstbestimmung nicht, sie sind elementare Naturgewalten, und oft genug fehlt für sie deshalb das Verständnis, weil sie „von einer Änderung und Beeinflussung ihrer Natur durch das, was wir den ‚freien Willen' nennen, nichts wissen"[33]. Aber Shakespeare gibt wenigstens ihre moralische Verantwortlichkeit nicht preis. Seine Menschen geraten gezwungen in Konflikte und empfinden doch das Gefühl der Schuld. „Ihnen fehlt nicht das Gefühl der Selbstbestimmung"[34], und dadurch wird ihr Konflikt so ernst.

Dieser Glaube an die freie Selbstbestimmung kennzeichnet die ganze Zeit in ihrem Gegensatz zu Hebbel und Ludwig. Auch Gottschall stellt fest: „Die Welt des Dramas ist das Reich des freien Willens und der sittlichen Zurechnung"[35] und kommt in der Wertung daher zu gleichen Ergebnissen.

Der Mensch ist frei: deshalb vollzieht sich die Handlung nicht an Menschen, sondern durch Menschen. Wenn Bulthaupt also den Charakter als bewegendes Element des Dramas einsetzt, so liegt der Grund im Glauben an seine Willensfreiheit und der daraus erwachsenden Verpflichtung, sich durch Handeln selbst zu bestimmen. Wo der Mensch unfrei ist, muß er sich wenigstens schuldig fühlen. Wo er sich aber von den Ereignissen treiben läßt wie jene Shakespeareschen Menschen der Mittelmäßigkeit, da versagt das Einfühlungsvermögen.

Unfrei sind auch die Menschen Molières, die als personifizierte, in dämonischer Zuspitzung gesteigerte Eigenschaften einem monomanischen Zwang gehorchen, bis sie „bekehrt", d. h. in ihrem Wesen zerbrochen und aus Dämonen zu Durchschnittsmenschen gemacht werden. Auch sie versteht Bulthaupt nicht.

Grundsätzlich Neues hat Bulthaupt nicht festgestellt. Am nächsten steht er Lessing, dessen Ergebnisse mit Schillerscher Welt- und Kunstanschauung durchsetzt werden. In der Betonung des Charakters berührt er sich mit Hebbel und Ludwig.

Im Zusammenhange dargestellt, sind seine Anschauungen aber Ausdruck einer anderen Zeit. Im Vordergrund steht der Glaube an die Freiheit des Menschen. Er unterscheidet sich von Schiller durch die enge Bedeutung, in der er angewandt wird. Schillers

---

[33] Dr. II,33
[34] Dr. II,34
[35] Poetik II,245

Freiheitsgedanke war philosophische Grundlage des eigenen Schaffens. Bei Bulthaupt hat er die schöpferische Kraft verloren und wird von außen als Maßstab an geschichtlich Gewordenes herangetragen. Daß dieser logische Fehlschluß der ganzen Zeit eigen ist, beweist der enge Zusammenhang mit Freytag, Gottschall und Rümelin. Es gelingt Bulthaupt, wie es vorauszusehen war, nicht, sich von der Geisteshaltung seiner Zeit zu trennen.

Sechstes Kapitel:

Die dramatische Handlung

Mit dem Charakter und der Einheitlichkeit seiner Entwicklung ist die innere Handlung gegeben. Sie hat sich nun in die äußere umzusetzen. Dabei müssen, das bleibt die erste Forderung, „alle Begebenheiten des Dramas . . . auf das Verhalten der Mittelfigur zurückzuführen sein“[1]. Hebbel nannte das: „äußere Motive zu inneren zu erheben“[2].

Deshalb ist das Ideendrama von vornherein auszuschließen, sofern es für ein Allgemeines das Besondere sucht, anstatt das vorhandene Besondere zu allgemeiner Bedeutung zu erheben, und der Grundgedanke „gleichsam aus erster Hand, vom Dichter selbst, ohne das dramatische Medium der Handlung gegeben wird“[3]. Auch das geht auf Lessing zurück[4]. Dichterisch können dann große und einheitliche Gebilde entstehen, wie der Nathan, bei dem sich die Charaktere aus der Idee entwickeln, oder der Faust II, dessen Handlung ganz nebensächlich ist, dessen dichterisch-gedankliche Schönheit aber dafür entschädigen. Dramatisch sind alle diese Werke nicht.

Die äußere Handlung allein genügt ebensowenig. Ist nur sie da, so können als Formen entstehen:

1) die theatralische Handlung, die ohne Rücksicht auf die Wahrheit der Charaktere zu rein äußerlichen Höhepunkten führt. Beispiel sind Laube, Gutzkow und das französische Sittenstück.[5]

2) die epische Handlung. Sie zeigt Begebenheiten, ohne daß diese Entwicklungen von Menschen darstellen. Aber die Handlung als solche kann bedeutend sein wie im „Bruderzwist“, die Charaktere können menschlich anziehend sein wie im „Götz“ und in der „Hermannsschlacht“ oder in „Weh dem, der lügt“[6].

3) die Schicksalstragödie, die über Marionetten ein dunkles Fatum verhängt.

---

[1] Dr. III,260
[2] Tgb. II,351
[3] Dr. III,97
[4] Hamb. Dram. 56
[5] vgl. Hebbel Tgb. III,139
[6] do. Sh. St. 32

Die echte Handlung ist „äußere Darstellung eines inneren Prozesses“[7]. Da nun beide in einem Verhältnis wie Ursache und Wirkung zueinander stehen, man aber aus der Wirkung, der Handlung, auf die Ursache schließen muß, erhebt sich die Forderung des Motivierens als Voraussetzung zur Notwendigkeit des Ablaufs.

Diese Forderung ist so alt wie die Dramaturgie selbst. Aristoteles verlangt, daß sich die Fabel „aus den jeweilig vorhergegangenen Begebenheiten, sei es mit Notwendigkeit, sei es mit Wahrscheinlichkeit“ entwickele[8]. Hieran knüpft mit Lessing[9] die ganze deutsche Dramaturgie. „Alle Wirkung geht von den Motiven aus“, sagte Hebbel[10], und Bulthaupt schließt sich ihm unmittelbar an.

Im Drama sind Menschen nötig, „bei denen Vorsatz, Entschluß und Tat engverkettet zusammenhängen, Menschen, die die Folgen ihres Verhaltens, mögen sie auch in ungeahnter Furchtbarkeit über ihr Haupt zusammenstürzen, doch wie eine notwendige Frucht entgegennehmen“[11].

Das Drama hat sich deshalb auf Voraussetzungen aufzubauen, die möglich sind, und die zu einem Konflikt drängen. Verhängnisvoll ist „das Eingehen von Verpflichtungen, deren Inhalt die Helden nicht kennen, . . . kurz das Aufbauen des Stückes auf einem tatsächlich oder psychologisch falschen Grunde“[12].

Auf diesem Boden sich entwickelnd, muß das Drama jeden Schritt begründen, so zwingend, daß jede andere Möglichkeit ausscheidet. Es genügt nicht, daß etwas so sein k a n n, es m u ß so sein. Auch dieser Unterschied stammt bereits von Lessing, der die „physikalische Möglichkeit“ von der „Wahrscheinlichkeit“ unterscheidet[13].

Durch Dialektik wird das Gefühl der Notwendigkeit nicht erreicht. Die kalte Logik in Lessings Emilia besitzt keine Überzeugungskraft. Hier herrscht der Verstand des Dichters anstatt des Mitgefühls mit den Personen. Ebensowenig menschlich ist die Psychologie Ibsens in seinen gesellschaftskritischen Werken: der Umschwung der Nora ist möglich, aber man kann doch nur gezwungen glauben. „Rosmersholm“ läßt zwei Menschen versuchen, sich gegenseitig über ihren Unwert hinwegzutäuschen.

Mit Hebbel[14] wendet sich Bulthaupt gegen den Untergang des Marquis Posa: Weder braucht er zu sterben, noch kann sein Tod dem Infanten nützen. Auch ist es unwahrscheinlich, daß der politische Fanatiker sich für die Freundschaft eines Menschen

---

[7] Dr. I,495
[8] Zitiert aus: L. Hasenclever. Das Tragische und d. Tragödie München—Berlin 1927, S. 12
[9] Hamb. Dram. 160 und öfter
[10] Werke XI,258
[11] Dr. III,351
[12] Dr. IV,227. Do. Ludwig Sh. St. 42
[13] Hamb. Dram. 207. sh. dazu Hebbel Tgb. III, 375, Ludwig Sh. St. 101
[14] Tgb. II,349

opfert, den er selbst als zu schwach erkannt hat, seine Ideale zu erfüllen. Seine Übereilung bei der Verhaftung ist „dramatisch unentschuldbar, denn von der Verwirrung dieser einen Minute hängt die Katastrophe ab“[15]. Möglich ist auch sie, aber „das dramatische Geschehen hat nicht unter einer Unzahl beliebiger krummer Wege irgend einen auszuwählen, sondern die gerade Linie einzuschlagen, die keine Abweichungen kennt“[16]. Die Besonderheiten und individuellen Möglichkeiten der einzelnen Gestalt sollen dabei unbeeinträchtigt gelassen werden, aber plötzliche Schrullen und unbegründete und abweichende Erscheinungen haben im Drama keinen Platz.

Zum Gefühl der Notwendigkeit gehört auch die Einheit der Motive. Das ist der Grund, weshalb Bulthaupt Hebbel stets mißtrauisch gegenübersteht. Er beginnt seine Dramen mit mythischen Motiven und löst sie im Verlaufe durch psychologische ab. So in der „Judith“, im „Gyges“, in den „Nibelungen“. Auch in der Agnes Bernauer: Der Verzicht Albrechts am Schluß ist ein dialektisches Meisterstück Hebbels, aber er überzeugt nicht, weil man Albrecht bis dahin nur als den feurigen Liebhaber kennt. Ein ähnliches Problem schwächt die Maxhandlung im „Wallenstein“: sein Verhältnis zu Thekla wird gelöst, indem sich plötzlich die kalte Pflichterörterung dazwischenstellt.

Am großzügigsten verfahren darin aber die Franzosen. Sardou schürzt den Knoten so, daß eine Lösung unmöglich ist, und er löst ihn dann doch durch irgend einen plötzlichen Bruch oder eine Finte, eine psychologische Hilfskonstruktion auf Kosten des Charakters[17], wie sie auch Lessing an manchen Stellen nicht vermeidet; Pirro plaudert sich dem Angelo aus, Marinelli der Orsina, beide ohne notwendige Veranlassung.

Erwartungen, die der Dichter aufkommen läßt, dürfen nicht getäuscht werden. Ibsen führt seinen Gregers (Wildente) als sympathischen, wahrheitsliebenden Menschen ein und läßt ihn, je länger, desto mehr, im Stich. Alles, was der Dichter vorbereitet, muß auch zum Austrag kommen und „läßt der Anfang kein Ende zu, dann ist eben der Anfang künstlerisch ebenso unmöglich wie das Ende“[18].

Das Drama ist auf die kurze Zeit einer Bühnenaufführung angewiesen. Deshalb sind auch in der Handlung die Motive einfach und vereinzelt zu halten, zumal bei einer zu großen Zahl immer die Gefahr besteht, daß der Dichter die Fäden aus der Hand verliert, daß ein Motiv dem andern im Wege steht[19], wie in den Makkabäern und in den Nibelungen. Dort scheitert Ludwig daran, daß er alle Handlungen verbinden will[20], hier „ist eben kein

---

15 Dr. I,291
16 Dr. II,267
17 B. C. 137/79
18 B. C. 139/79.
19 sh. dazu Hebbel Tgb. II,351, Ludwig Sh. St. 63/4, 303. Schon Lessing Hamb. Dram. 60
20 do. Laube Werke 30,26

Raum für alle Dramen im Drama nebeneinander", sodaß sich die „Szenen auf der Bühne sehr selten a u s einander, sondern fast immer nur n a c h einander entwickeln"[21]. Auf diesem Wege läuft das Drama wieder Gefahr, episch zu werden.

Der Begriff der dramatischen Notwendigkeit wird überall in der Motivierung gesucht. „Der tragische Ausgang tut uns künstlerisch immer nur dann Genüge, wenn er notwendig, d. h. unter allen Umständen, nicht unter bloß zufälligen Bedingungen, seien dieselben persönlicher oder sachlicher Art, eintreffen muß"[22].

Es fragt sich, ob in diesem Drama der Zufall überhaupt noch einen Platz habe. In irgend einer Form hat ihn die Dramaturgie immer anerkannt, ohne ihm gleich übertriebene Bedeutung beizumessen wie die romantische Schicksalstragödie. Bulthaupt hält sich ziemlich eng an seine Vorgänger, wenn er diese Frage bejaht. Denn es ist „etwas anderes, ob das Schicksal einen Menschen, der sich übereilt, beim Wort nimmt und die Kugel, die der Held ins Rollen gebracht, nun selbst eine Weile fortstößt, bis es wieder am Helden ist, sie zum Abgrund zu wälzen — oder ob ein Mißgeschick der ausschließliche Erreger ist"[23]. Das entspricht genau der Anschauung Gottschalls[24] und Freytags.[25]. Alle drei erklären ihre Ansicht an denselben Beispielen aus Romeo (die verfrühte Nachricht von Julias Tod) und Wallenstein (die schnelle Abreise Wrangels). Der Zufall muß mit dem Schicksal des Helden verbunden werden, er darf es nicht herbeiführen, wohl aber beschleunigen.

Wieder scheint es, als ob Bulthaupts Ansichten nichts seien als übernommene Begriffe. Aber gerade das Gebiet des Zufalls liefert aufschlußreiche Beispiele über seine besondere Haltung. Als zufällig im schlechten Sinne deutet er nämlich: Hamlets Entkommen vom Schiffe, Hamlets Tod, die Intrige des Othello. Hier richtet sich wieder eine Grenze des Verständnisses auf, und gerade am Beispiel Shakespeares läßt sich zeigen, daß ein System, das mit völlig übernommenen Maßstäben arbeitet, doch in der Anwendung durch die Grenzen des Zeitgeists bestimmt ist. Dieses Verhältnis bleibt im Folgenden zu untersuchen.

Hebbel und Ludwig begründeten die Notwendigkeit aus einer inneren und einer äußeren Motivierung, aus der Richtung des Charakters und dem Zusammenstoß mit der Welt. Beide messen der inneren Motivierung größeres Gewicht zu. Hebbel fordert eine gläubige Annahme der äußeren Geschehnisse, auch wenn sie zufällig scheinen. „Dagegen muß in den Charakteren eine höhere Existenznotwendigkeit . . . aufgezeigt werden"[26]. Ludwig geht noch weiter und behauptet, wer die Kontinuität der Handlung beobachten

[21] Dr. III,207
[22] Dr. I,40
[23] Dr. III,233
[24] Poetik II,245 ff.
[25] T. d. Dr. 267
[26] Tgb. III,214

wolle, müsse die Charaktere nur als zufällige Verzierungen ansehen und umgekehrt[27]. Später verbindet er beides zur Forderung des „idealen" und des „pragmatischen" Nexus[28], aber dieser hat auch jetzt nur geringe Bedeutung.

Bulthaupt unterscheidet in ähnlichem Sinne zwischen subjektiven und objektiven Handlungsgründen[29] und fordert eine Verbindung beider zur lückenlosen Motivierung aller Taten und Begebenheiten. Auch ihm ist die innere Motivierung zunächst das Wichtigere. Doch stößt er hier bereits an gewisse Schranken.

Der „ideale Nexus" ist von den Dichtern auf verschiedene Weise erreicht. Schiller verfolgt im Wallenstein eine Technik, die jede Tat durch Überlegungen so gründlich vorbereitet, daß bereits vorher alle Folgen erörtert sind. Und die Einheit des Charakters entsteht erst aus dieser Reflexion. Shakespeare dagegen gibt hellseherisch ganze Menschen, so stark und so leidenschaftlich, daß man ihnen alles glauben muß.

Das steht als Theorie auch für Bulthaupt fest[30]. Doch bringt er im Einzelfall diesen Glauben oft nicht auf. Vor allem sieht er in der Plötzlichkeit der Willenswendungen bei Shakespeare eine Gefahr. Der Umschwung eines Menschen hat sich in aller Sichtbarkeit und in allen seinen Phasen vor den Augen des Zuschauers zu vollenden. Deshalb ist für ihn die Shakespearesche Abkürzung unmittelbar nicht nachzufühlen. Dabei ist er klug genug, sie aus Shakespeares Menschenauffassung erklären zu können. Diese Menschen sind wegen ihrer Unfreiheit, weil sie Naturgewalten sind, bestimmt, einen Weg geradeaus zum Ziele zu gehen. Willenswendungen gibt es daher bei ihnen eigentlich nicht. Wo sie benötigt werden, da wird der Leidenschaft gleichsam von außen ein Stoß gegeben, der sie in die neue Richtung zwingt. „Eine ins Laufen gebrachte Kugel ändert ihren Weg nur, wenn eine Gegenbewegung auf sie ausgeübt wird, mit plötzlichem Ruck"[31]. So versucht er, auch Shakespeare psychologisch, oder besser naturgesetzlich, zu verstehen, aber diese Auffassung ist ihm, dem Verfechter der Willensfreiheit, der Selbstbestimmung, doch im Grunde zu fremd, als daß er ganz mitfühlen könnte.

Das wird deutlich wieder an den mittelmäßigen Persönlichkeiten, bei denen die sprunghafte Motivierung zur Anwendung kommt. Bulthaupt versteht nicht die plötzliche Reue des Exton nach dem Morde an Richard II, sondern will sie wieder umständlich motiviert wissen: „Wohl kann auch für den kältesten Verbrecher der Augenblick kommen, wo ihn die Tat ‚mit erbleichenden Wangen anblickt', sobald sie getan ist. Aber, auch für einen fa presto in der Reue wird sich das freudige Gefühl über das Gelingen des Ver-

[27] Sh. St. 14
[28] Sh. St. 206
[29] Dr. II,266
[30] Dr. II,19 ff
[31] Streifzüge S. 18

brechens mit dem erwachenden Gewissen erst zu einer schaurigen Mischung vereinigen, ehe die Reue den Sieg davonträgt“[32]. Ebensowenig leuchtet ihm die plötzliche Umkehr des Leontes beim vermeintlichen Tode seiner Gattin ein. „Vor dem seelisch schlechthin Sinnlosen und Ungereimten flüchtet auch die höchste Kunst“[33]. Wo eine romantische Dramaturgie Offenbarung pries, verlangt er Klarstellung. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren, sei es die schnelle Versöhnung zwischen Valentin und Proteus in den „beiden Veronesern“, sei es die zwischen den beiden Brüdern in „Wie es euch gefällt“.

Noch verhängnisvoller wird es, wenn auf solchen Unzulänglichkeiten die Handlung aufgebaut wird. Wie ist es möglich, daß im Lear Edgar gegen die plumpe Intrige seines Halbbruders so hilflos ist, da er sich später doch als klug und verstellungsreich zeigt[34].

Noch enger zieht Bulthaupt die Maschen seines Netzes in der Frage der äußeren Motivierung. Ludwig hatte gesagt: „Die Notwendigkeit der Motive gehört zum Menschen, nicht zur Handlung“[35]. Das war die folgerichtige Durchführung seines Charakterdramas. Diesen Weg geht Bulthaupt nicht mit. Ihn befriedigt eine auf den Charakter gegründete Notwendigkeit nicht, solange sie äußerlich in der Sphäre des rein Zufälligen bleibt.

Rümelin bereits fand Shakespeares Motivierung unübertrefflich, solange der Charakter in der gegebenen Lage die Empfindung ausspreche. Daß aber Situation und Charakter vom Dichter innerlich erzeugt werden müssen, wisse Shakespeare nicht[36]. Er behauptete, die Charaktere machten sich bei Shakespeare selbständig, und das sei falsch[37], Shakespeare habe mangelhafte Vorstellungen von der Kausalität[38]. Ganz soweit geht Bulthaupt nicht, aber er würde Rümelin darin recht geben, daß Schiller die Handlung besser motiviere.[39]

Ein Beispiel für die Zufälligkeit bei Shakespeare ist der Hamlet: das Seegefecht mit den Piraten ist unberechenbar. Hamlet könnte ebensogut ohne Zwischenfall nach England verschifft und dort sinnlos getötet werden. Nachdem er sich dann freigemacht, wird sein Tod nur durch unwahrscheinliche Intrigen und Verschwörungen erreicht, durch die äußerlichen Mittel von Duell und Vergiftung[40].

---

[32] Dr. II,103
[33] Dr. II,464
[34] do bei Rümelin 61
[35] Sh. St. 325
[36] Rümelin 120
[37] Rümelin 54
[38] Rümelin 59
[39] Rümelin 220
[40] Dass. meint Laube, dem nur die ersten drei Akte gefallen 30,4

Ebenso ist es im Othello: sein Ende ist zwar notwendig „in Anbetracht seines Naturells" und „unter der Annahme, daß die Intrige keine Lücken aufweist"[41]. Aber die Intrige besteht nur aus Lücken: „Zufällig verliert Desdemona das unselige Taschentuch, . . . zufällig . . . kreuzen sich Othellos Fragen nach dem Tuch und Desdemonas auffallende Bitten um Cassios Wiedereinsetzung. Die ganz unberechenbare Grille Cassios, sich . . . das Tuch absticken zu lassen, bringt es der Dirne Bianca in die Hände . . . etc"[42]. Man könnte ohne Weiteres mit Hebbels Parodie fortfahren: „Es gibt Eifersucht an allen Ecken, und ein Taschentuch spielt, so unglaublich es auch scheinen mag, die Hauptrolle dabei"[43].

Hebbel meinte einmal, ein vom Dach stürzender Ziegel würde genügen, Hamlets Ende zu bewirken. Der Grund liege in der absoluten Notwendigkeit seines Untergangs[44]. Bulthaupt bestreitet das. Hebbel, der vom Ideendrama ausgeht, hat größeres Verständnis für den Charakter als Bulthaupt, Hebbel sucht die innere Idee, Bulthaupts äußere Kausalität.

Das „innere Drama der Leidenschaft", das Otto Ludwig forderte[45], genügt Bulthaupt nicht. „Daß jedes Kunstwerk . . . ohne Ausnahme, von einem Punkte, wo das Gesetz des zureichenden Grundes zu kurz kommt, ausgeht und ausgehen muß",[46] davon weiß er nichts. Auch äußerlich soll das Drama in letzter Wahrscheinlichkeit aufgehen, und wenn diese nicht in der Einschichtigkeit bürgerlicher, naturwissenschaftlicher Kausalvorstellungen verläuft, wird Einspruch erhoben.

Deshalb wird an diesem Punkte das Charakterdrama wieder zum Handlungsdrama zurückgedeutet, gegen den Menschen als letzte leidenschaftliche Triebkraft setzt er die Menschen als Ursache und Wirkung. Das Werden eines Vorgangs wird im klassischen Sinne als ein in allen Teilen erklärter Vorgang gesehen. Nur Menschen, die der Willensfreiheit wert sind, dürfen sich mit der Welt auseinandersetzen. Dabei ist die Haltung realistisch im Sinne bürgerlicher Nüchternheit. Echter Realismus entsteht aus dem Erlebnis der Natur. Bulthaupts Generation braucht Naturerlebnis nicht, weil sie für alles Geschehen die Assoziationen besitzt, welche die Kulturüberlieferung als festen Besitz geliefert hat. Phantasie ist nicht notwendig, weil man alle Dinge bereits gedeutet weiß. „In der Schwäche des intuitiven und in der Überstärke des analytischen Verstandes liegt das . . . Übel"[47] der Zeit.

---

41 Dr. II,278
42 Dr. II,275
43 Werke XI,401
44 Tgb. II,348/9
45 Sh. St. 140
46 Hebbel, Werke XI,205
47 Ludwig Sh. St. 275

In der Entwicklung vom Charakter zur Handlung werden neue Ansätze durch dogmatische Nüchternheit und Phantasielosigkeit abgeschwächt, und die Ergebnisse, die zuerst vorwärts zu weisen schienen zu einem neuen Realismus, fallen stark in die jungdeutsche Tradition Laubes, Freytags und Rümelins zurück. Bulthaupt möchte sich von der alten Zeit trennen und bleibt doch wieder mit so vielen Fäden an ihr haften, daß seinem Angriff die Stoßkraft genommen wird.

Das sei als vorläufiges Ergebnis festgehalten, doch darf es nicht verallgemeinert werden, bevor nicht die andern Fragen dramatischer Gestaltung untersucht sind. Erst dann wird eine umfassendere Einordnung erlaubt sein.

Siebentes Kapitel:

Die dramatische Sprache

Die Frage der dramatischen Sprache hat die Dramaturgie lange vernachlässigt. Der Grund lag sicherlich darin, daß sie für Aristoteles keine Rolle spielte. Ansätze zu einer Bestimmung liegen bei Engel und Harris[1]. Im allgemeinen blieb es bei Angriffen gegen offenbare Schwächen der Sprache, gegen Reflexion, Rhetorik und falsche Pathetik. Hebbel erst setzt die Sprache als den wichtigsten Bestandteil im Drama ein[2], und Ludwig fordert in klarer Begrifflichkeit das „mimische", „charakteristisch-gestikulierende" Wort als Grundlage einer dramatisch-dichterischen Sprachgestaltung[3]. Das entspricht seiner Anschauung, daß die „commedia dell'arte", mithin der Mimus, Ursprung des Theaters ist.[4]

Der Ursprung des Theaters liegt für Bulthaupt im Kult. Deshalb geht bei ihm die Fragestellung vom Dichterischen aus. Wie weit darf der Dramatiker in der Sprache von der Wirklichkeit abweichen?

Die Sprache des täglichen Lebens ist „ein notdürftiger Behelf, die Seelen einander zu nähern, der noch notdürftiger wäre, wenn ihm nicht der Ausdruck des Antlitzes und die Bewegungen zu Hilfe kämen"[5]. Die dichterische Sprache muß diesen Notzustand überwinden. In einem Vortrage vor der Shakespeare-Gesellschaft vergleicht Bulthaupt die Sprache Shakespeares mit der Gerhart Hauptmanns, die Liebesszene Romeos mit der aus „Vor Sonnenaufgang". Bei Hauptmann findet er statt Worte stummes Spiel, das durch die Darsteller bis ins Grenzenlose verlängert werden kann, genau der Wirklichkeit entsprechend. Bei Shakespeare da-

[1] sh. Jens Soltau, Die Sprache im Drama Bln. 1933, S. 35/7
[2] Tgb. III,131
[3] Sh. St. 286
[4] Sh. St. 313
[5] Dr. I,158

gegen zusammenhängende Reden, die dem Ausdruck der Wirklichkeit nicht entsprechen. In der einen Szene verstummt der Autor, wo seine Menschen in der Wirklichkeit auch verstummen würden, in der andern redet der Dichter, wo seine Geschöpfe im Leben ebenso wahrscheinlich geschwiegen haben würden[6]. Das Zeichen der Dichter aber ist, „da zu reden, mit ihren Worten zu reden, wo der Mensch verstummt, und die verborgene Natur an das Tageslicht zu heben"[7]. Sie hat nicht der Wirklichkeit zu entsprechen, sondern auszudrücken, „was bei dem Aussprechen dieses oder jenes Wortes, in der oder der Situation sich in der Seele des Redenden bewegt haben muß"[8]. Die Sprache gibt statt der äußeren Erscheinung das innere Wesen der Charaktere, — um mit Hebbel fortzufahren „nicht den Spiegel ihrer Zustände", sondern „das Echo ihrer Natur"[9], in Ludwigs Sprache nicht die „im höchsten Grade des Affektes stumme Natur", sondern den „Ausruf, der die Gefühle zusammenfaßt in einen prägnanten Satz"[10]. Trotz der Verschiedenheit im Ausgangspunkt bleiben sich die Ergebnisse bei allen dreien gleich.

Die Sprache ist für Ludwig lautes Denken. Gebärden allein genügen nicht.[11] Das entspricht Bulthaupts Ansicht. Auch ein wortkarger Charakter wie Heinrich V. kann im Drama nur als sprechender Mensch charakterisiert werden. Er wird scheinbar gesprächig dadurch, daß seine Vorstellungsreihen vom Dichter sprachlich ausgedrückt werden, wo sie in der Wirklichkeit nur Gefühl geblieben wären.

Eine Grenze ist dabei allerdings einzuhalten. Die Entfaltung des Begriffs muß „dem Naturell der redenden Person, ihrer Bildungssphäre, ihrer Nationalität, ihrer augenblicklichen Stimmung, kurz der Summe aller zu berücksichtigenden individuellen Bedingungen entsprechen."[12] Charakterisieren heißt also nicht, sich an den Ausdruckskreis eines Menschen zu binden, sondern an seinen Empfindungskreis.

Um mit den Begriffen von Jens Soltau zu reden, erkennt auch Bulthaupt das Wesentliche in der „inneren Sprachwerdung"[13]. Er bleibt hinter Ludwig zurück darin, daß ein „antithetisch-dialogisches Grundverhältnis"[14], die Notwendigkeit einer Willensrichtung der Sprache, wie sie besonders Hebbel fordert[15], für ihn keine Rolle spielt. So bleiben seine Bestimmungen monodrama-

---

6 Shakespeare und der Naturalismus S. 5—8
7 ebd. S. 12
8 Dr. I,159
9 Tgb. I,143
10 Sh. St. 61
11 Sh. St. 116
12 Dr. I,160
13 Soltau a.a.O. S. 36, 50 und öfter
14 Soltau S. 39 ff
15 Tgb. III,131 ff

tisch, sie bezeichnen das Verhältnis vom Charakter, nicht vom dramatischen Charakter, zum Ausdruck.

Bezeichnend für diese monodramatische Auffassung ist, daß die Berechtigung des Monologs auf dieselben Gründe zurückgeführt wird. Auch er spricht nichts aus als „in die Worte des Dichters umgesetztes, stummes Gefühl“[16], während Hebbel entsprechend den Dualismus im Menschen selbst fordert.[17]

In diesem einseitigen Gleis bleibt Bulthaupt. Von dem Verhältnis zur Wirklichkeit ging er aus. Dem entspricht eine Abgrenzung des Verhältnisses zum Dichter. Die Sprache ist als künstlerischer Ausdruck immer „das Produkt eines Vertrages zwischen dem Gegenstand und der Persönlichkeit des Dichters“[18]. Zwischen diesen beiden Polen wird sie sich bewegen, und eine Kraft wird immer überwiegen. Wo der äußerste Fall eintritt, daß der Dramatiker der eignen Ausdrucksweise ganz entsagt und die Geschöpfe so sprechen läßt wie die Wirklichkeit, als „einsame Menschen“, als „Weber“, da wird die Sprache undichterisch. An der andern Grenze liegt der „Idealismus“, der von den Empfindungen der Wirklichkeit absieht, und ohne Unterschied des Charakters jeden Menschen sich in einer gleichmäßig gesteigerten Redeweise äußern läßt. Hier wird die Sprache undramatisch, wie in der „Iphigenie“, wo Goethe seine Menschen „selten durch den Inhalt“ unterscheidet, „nie durch die Form ihres Wortes. Sie reden alle gleich, sie schöpfen ihre Anschauungen, ihre Gedanken, ihre Empfindungen alle aus der nämlichen Quelle. Daß das nicht eigentlich dramatisch ist, wird jeder bemerken.“[19] Innerhalb dieser Grenzen aber werden sich alle Dramatiker bewegen: „Bei dem einen redet das dramatische Geschöpf mehr als der Dichter, bei dem anderen mehr der Dichter als das dramatische Geschöpf. Der eine charakterisiert, der andere stilisiert in der Sprache“[20]. Auf der einen Seite stehen Shakespeare und der „Götz“, auf der andern Schiller und „Tasso“.

Diese Unterschiedlichkeiten zugegeben, ist entscheidend für den dramatischen Wert der Sprache, ob das Gesagte vom Sprecher empfunden ist, ob es von ihm überhaupt empfunden werden kann. Die Empfindung ist nicht mit den Worten des Alltags auszusprechen, aber natürlich gibt es auch in der Stilisierung eine Grenze: „Ein Grönländer kann keine Bilder gebrauchen, die der Tropenwelt entnommen sind“[21], und außer dem Charakter des Sprechers ist die Situation wichtig, aus der aller Ausdruck gefunden werden muß.

Nicht aus der Situation geboren ist die reine Reflexion. Der Dichter hat über alle Charaktereigenschaften seiner Menschen nach-

---

[16] Dr. I,428
[17] Tgb. II,354
[18] Dr. I,163
[19] Dr. I,157
[20] Dr. I,164
[21] Dr. I,165

gedacht und weiß, was er bilden will. Aber „sobald er sie . . . mit dem lebendigen Odem füllen will, macht er ihre Leidenschaften zu Gedanken"[22]. Er läßt sie „über ihre Empfindungen Reflexionen äußern statt der Empfindungen selbst"[23]. Der Dramatiker aber sieht nicht „die gewordene, er sieht die werdende Tatsache"[24]. In diesem Sinne kämpfte das ganze Jahrhundert gegen die Reflexion[25].

Undramatisch und unkünstlerisch zugleich wird die Sprache, wo beides, Charakteristik und Empfindung fehlt, und der Mangel durch Rethorik ersetzt wird. Auch Schiller, so gewiß er echte Pathetik hat, geht dieser Gefahr nicht immer aus dem Wege, in den Gestalten des Rudenz und der Jungfrau. Durch ein einseitiges Mißverständnis der Schillerschen Diktion entstand das falsche Pathos des „Zriny" und die Sprache der Schillerepigonen, die „in ihrer bauschigen Gewandung alle charakteristischen, individuellen Merkmale versteckt und verwischt"[26]. Auch diese Bestimmungen gehen auf bereits alte Anregungen zurück.[27].

Ebenso fehlen beide Elemente im Bereich des Dialektischen. Wenn im Rhetorischen unechte dichterische Mittel angewandt werden, so hat das Dialektische mit dem Dichterischen nichts mehr zu tun. Dadurch ist die Gefahr unkünstlerischer Wirkung vermieden, aber etwas Positives wird nicht an seine Stelle gesetzt. Ibsens gesellschaftskritische Stücke leiden an diesem Mangel des Menschlichen, und ebenso Lessings Sprache, die überall den klaren Geist des Dichters spiegelt, aber sich noch nicht genügend individualisiert.

Der Entscheid über die dramatischen Werte der Sprache läßt sich jeweils aus zwei Fragen finden: „erstens, ist der inhaltliche Kern dessen, was der dramatische Charakter ausspricht, ein derartiger, daß er der Situation und dem Charakter angemessen ist? zweitens ist, wenn dies der Fall ist, der Kern richtig entwickelt, ist dem Inhalt der entsprechende poetische Ausdruck verliehen?"[28].

Die Frage, ob Vers oder Prosa, spielt in diesem Zusammenhange erst eine zweite Rolle. Beide können sowohl charakterisieren als auch stilisieren, je nach dem Temperament des Dichters. Die Frage heißt deshalb: „wie weit hat sich die Sprache des Dramatikers von der des täglichen Lebens zu entfernen?"[29]. Die Prosa nähert sich mehr dem Leben, also „je mehr der Stoff sich mit

---

[22] Dr. III,169
[23] Dr. III,196
[24] B. C. 264/77
[25] Hebbel XII, 74, 79 u. öfter, Ludwig Sh. St. 112, 276, 278 u. ö. Gottschall Poetik II, 298
[26] B. f. 1. U. S. 147/1882
[27] Lessing Hamb. Dram. 271. sh. besonders Ludwig Sh. St. 75 ff. 92, 204. Außerdem Laube 30, 109 u. Gottschall I,229
[28] Dr. I,165
[29] Dr. III,357

dem Leben der Wirklichkeit berührt, desto besser wird ihm die Prosa taugen"[30].

Etwas Ähnliches sagte Freytag[31], doch wird bei Bulthaupt der Prosa größerer Raum gestattet. Das ist ein Fortschritt gegen die schulmäßigen Epigonen, die Prosa in jeder Gestalt aus dem Drama verbannt wissen wollten[32].

Als die am meisten wirklichkeitsähnliche Form verlangte der Naturalismus den Dialekt. Bulthaupt hat gegen ihn prinzipiell nichts einzuwenden. Nur aus dem Verse verbannt er ihn. Auch die Anwendung des Dialektes ist eine Frage des Stoffes. „In niederer Sphäre, charakteristisch angewandt, wird er seine Wirkung nicht verfehlen"[33]. Aber er täuscht leicht über den Wert einer Dichtung hinweg. Erst wenn man ihn ins Hochdeutsche übersetzt, „wird sich . . . zeigen, was dahinter steckt, ob uns nur das Kleid gefallen hat oder der Mensch"[34].

Darin liegt natürlich eine große Verkennung, denn das künstlerische Wesen des Dialektes, die Eigentümlichkeit seines Ausdruckes gehen bei einer Übersetzung völlig verloren (man denke an die berüchtigten Hebbel- und Reuterübersetzungen). Aber daß Bulthaupt den Dialekt überhaupt anerkennt, ist bemerkenswert, wenn man als Vertreter der alten Schule Gottschall dagegen hört: „Der Dialekt auf der Bühne kann nur dazu dienen, die nationale Bedeutung derselben zu gefährden"[35] er „bedeutet keinen Fortschritt, sondern einen Rückschritt"[36], und seine „Volkstümlichkeit ist eine erlogene, weil sie eine höchst beschränkte ist"[37].

Ein Wechsel zwischen Prosa und Vers ist möglichst zu vermeiden. Goethe zeigt im Egmont, daß man Prosa auch zu höchster dichterischer Stilisierung steigern kann, Schiller in den Verhandlungsszenen des Wallenstein, daß der Vers, wenn man ihm die Bilder nimmt, und ihn versachlicht, sich ebenso sehr wieder der Prosa nähern kann, ohne daß die Form aufgegeben wird, denn für Schiller „verstand es sich, von selbst, die Stimmung nicht plötzlich durch ein ganz anderes Mittel des Ausdrucks zu unterbrechen[38]. Nur Shakespeare durfte sich diesen Wechsel erlauben, wie Bulthaupt meint „bei dem geringeren Stilgefühl, aber der ungleich stärkeren und reicheren Charakterisierungsgabe dieses Genius für die Ganzheit seiner Dichtungen"[39].

---

[30] Shakesp. u. d. Naturalismus 17
[31] T. d. D. 274 ff
[32] sh. Gottschall Poetik II,298
[33] Dr. IV,567
[34] Dr. IV,568
[35] Zur Kritik d. modernen Dramas 128
[36] ebd. 139
[37] ebd. 139
[38] Dr.III,360
[39] Dr. III,360/1

Auch Wechsel im Versmetrum ist gefährlich[40]. Goethe oder Grillparzer gelang es: „Wir spüren es kaum, und tun sie es hörbar, dann markieren sie damit sicherlich einen bedeutsamen Einschnitt in der Erzählung oder Handlung“[41]. Bei Sudermann (Drei Reiherfedern) dagegen klingt es fremdartig, „wenn seine Menschen sich mitten im Kontext der dramatischen Rede zu einer rhythmisch abgetrennten Solonummer rüsten“[42].

Dem Vers wird, so sehr er gegen die Angriffe der Naturalisten verteidigen wird, nicht immer Platz gestattet, nicht in Ibsens „Komödie der Liebe“: In Prosa „wäre das Problem realistischer behandelt und der Satire ein stärkerer Ton geliehen“[43]. Am schärfsten wird der Vers in jenen nüchternen Jambendramen Laubes, Kruses u. a. angegriffen: über Kruses „Alexei“ heißt es: „Sie reden vom Essen, vom Husten, von Geldknappheit und gebrauchen Verse“[44]. Nein, „mit dem Vers wollen wir auch in eine gesteigerte Sphäre der Anschauung, des Denkens und Fühlens versetzt werden“[45].

Das tragische Versmaß der Germanen ist der Jambus. Der Trochäus wird nach einer Freytagschen Anregung abgelehnt[46], da er dem Rhythmus der deutschen Sprache zu sehr entspricht, den Vers der Prosa annähert, und da der trochäische Vierheber durch sein kurzes und abgehacktes Wesen dramatischer Periodenbildung feindlich ist[47]. Außerdem eignet dem Trochäus von Natur ein fallender Ton, dem Jambus dagegen ein steigender, und dieser ist erst dramatisch[48].

Mit seinen Anschauungen über die Sprache im Drama steht Bulthaupt in einem sehr nahen Verhältnis zu Ludwig. Der Unterschied liegt darin, daß Ludwig von der Sprache mimischen Charakter fordert,[49] während Bulthaupt dafür den Begriff der Empfindung setzt, d. h. daß er die Auffassung Ludwigs, welche die sinnlichen Eigenschaften betont, nach Seiten des Dichterischen einschränkt. Aber Bulthaupt steckt seine Grenzen weit und entfernt sich von den formalistischen Epigonen der alten Schule wie Gottschall, der von der dramatischen Sprache „Wohllaut, Adel und Würde“ verlangt[50]: „Sie muß uns in einen geläuterten Aether erheben, von welchem alles Flache ausgeschlossen ist“[51]. Ebenso fern steht Bulthaupt von Freytag, dem die Frage der Sprache ziemlich gleichgültig blieb (ihn beschäftigt nur das Versmaß),

---

40 Do. Freytag T.d.D. 278
41 Dr. IV,444
42 ebd.
43 Dr. IV,73
44 B. f. 1. U., S. 472/1883
45 ebd.
46 vgl. T. d. D. 276 und Gottschall I,330
47 Gottschall I,333 sagt dass.
48 Dr. III,23 ff. Vgl. Gottschall I,337/8, 342
49 vgl. Ludwig Sh. St. 285 ff
50 Studien zur neueren dtsch. Lit. 206
51 ebd.

und der als wirklichkeitssteigernd nur etwa den „Witz des Vergleiches und die Farbe des Bildes“[52] vorzuschlagen wußte.

In der Wertung der dichterischen Leistung stößt Bulthaupt allerdings auf bezeichnende Grenzen. Er schätzt die „wahrhaft dichterische Prosa“, die „leidenschaftlichen Ausbrüche voll üppiger Glut“[53] in Sudermanns „Teja“ höher ein als den Hauptmannschen Naturalismus. Die Echtheit der Empfindung wird der Gegenwart gegenüber nicht immer herausgefühlt. Und er hat kein Gefühl für barock gesteigerte Ausdruckskraft, etwa die Fluchworte der Konstanze in „König Johann“. Mit Worten wie „Balsamischer Gestank, gesunde Fäulnis“, kann er sich nicht anfreunden, sie sind „ungehöriger Ausdruck“ für den inhaltlichen Kern[54]. Auch hier zeigt sich seine Nüchternheit, die er als Eigenschaft seiner Zeit besitzt. Er erinnert an Frenzel, den bei den Worten der Königin: „O Green, du bist Wehmutter meines Wehs . . .“ (Richard II) „nur die Ehrfurcht vor dem großen Dichter vor einem lauten Gelächter zurückhält“[55].

Die Nüchternheit ist aber bei der Betrachtung der Sprache zurückgedrängt. Der Grund liegt darin, daß Sprache Inhalt und Ausdruck zugleich ist. Was das rein Inhaltliche des Lebensvorgangs betrifft, wie er in Charakter und Handlung gestaltet wird, so sieht Bulthaupt die Steigerung der Wirklichkeit darin, Ursache und Wirkung zu klarerer Anschauung zu bringen, als es das Leben tut. Wo statt Ursache und Wirkung der Ablauf einer Kraft gegeben wurde, fehlte das Verständnis. Hier, für die Sprache, ist aber die Forderung nicht Kausalität, sondern Empfindung, d. h. nicht Lebenswirklichkeit, sondern Gefühlswirklichkeit, und ihr kann ein entsprechend größeres Feld eingeräumt werden. Das bedeutet, daß Bulthaupt, der dem Leben ungewollt nüchtern gegenübersteht, in der Welt des Gefühls innere Fülle findet im Gegensatz zu der Generation Laubes.

Laube fordert sachliche Sprache[56], er richtet sich also auch im Ausdruck nach der Lebenswirklichkeit, überträgt auch auf ihn die Forderung der Klarheit. Der Formalismus als Gegenbewegung verlangt schmuckhafte Sprache, d. h. er erkennt das klassische Vorbild in seiner Erscheinung, nicht in seinem Wesen. Bulthaupt will die Synthese: statt Wirklichkeit — Gefühl, statt „schöner Sprache“ — gesteigerten Ausdruck.

Da das Gefühl aber nicht ursprünglich ist, sondern nur Anempfindung, die mit ererbten Assoziationen erlebt, ist es nur dort sicher, wo diese übernommen werden aus einer Zeit echten Gefühls. Wo der Halt in der Überlieferung fehlt, wird es unsicher,

---

[52] T. d. D. 253
[53] Dr. IV,443
[54] Dr. I,166
[55] Frenzel Berliner Dramaturgie II,10 Gegen solche „barocke“ Sprache auch Gottschall I,96, II,294
[56] Laube 30,109

und ist einer leichten Sentimentalität ausgesetzt. Beispiel ist die Hochschätzung Sudermanns.

Gefühlsmäßige Aufgeschlossenheit und der nüchtern praktische Weltverstand einen sich scheinbar zu einer Weltanschauung, dem Idealismus, der in dieser Prägung Optimismus ist. In der Aesthetik kommt der unvereinbare Bruch zum Ausdruck: In allen Fragen des Lebens wird das Gefühl erstickt durch den Verstand und seine Forderung unbedingter Kausalität. In der Dramaturgie drückte sich das aus durch den unbedingten Herrschaftsanspruch der äußeren über die innere Motivierung. In der Sprache ist das Gefühl alleiniger Maßstab, und deshalb befriedigt die Lösung hier mehr.

Anempfindung und nüchterne Lebenshaltung, das sind die beiden Komponenten, die wir als weltanschauliche Grundlage des dramaturgischen Systems bisher feststellen dürfen. Sie sind als ungelöster Widerspruch der ganzen Zeit eigen: Wilbrandt dichtet den „Meister von Palmyra" neben „Neue Zeiten", auf die Spitze getrieben: Julius Wolff ist der Modepoet der Gründerjahre.

Achtes Kapitel:
Komposition und Technik

Das Kunstwerk ist für Bulthaupt gesteigerte Wirklichkeit und hat deshalb den Gesetzen des Lebens zu gehorchen. Die Grundgestalt des Dramas hat der Kurve zu folgen, in die jede Entwicklung eingespannt werden kann: „Wie alles organische Leben aus einem Keim erwächst, einen Höhepunkt erreicht und dann zurücksinkt, wird diese Entwicklung, parallel mit der Empfindung der Zuschauer, eine wellenförmige sein"[1]. Anfangspunkt, Höhepunkt, Endpunkt sind damit als natürliche Voraussetzungen gegeben.

Eine symmetrische Entsprechung dieser „Wellenlinie" in genau fünf Akten, in deren Mitte der Höhepunkt liegt, fordert Bulthaupt nicht. Der Knoten kann in den ersten drei Akten bereits so fest geschürzt sein, daß die Auflösung sich unabwendbar fast von selbst ergibt. In diesem Falle genügt ein einziger Akt, um den Konflikt zu Ende zu führen, denn „es ist . . . ganz begreiflich, daß sich das Ende des Dramas vom Höhepunkt abwärts um so viel rascher als seine Vorbereitung vollzieht"[2]. Besser der Verzicht auf die Fünfaktigkeit als die Methode, in den vierten Akt zur Füllung noch ein ganz neues Motiv hineinzubauen, ohne das auch die Klassiker nicht ausgekommen sind: Lessing mit Riccaut und der Orsina, Schiller im Tell und der Maria Stuart, Goethe im Tasso. Die Wellenform braucht bei einem vieraktigen Schauspiel nicht

[1] Dr. I,X.
[2] Dr. III,56.

aufgegeben zu werden. Aber je langsamer die Welle heranrollt, um so steiler wird sie sich brechen[3].

Das Drama ist ein in sich ruhendes Ganzes. Vorher und nachher gibt es nichts, alles muß in dieser Entwicklung gesagt sein, was zum Verständnis von Anfang und Ende notwendig ist, sodaß „ein Drama als Ganzes und jede dramatische Figur im Einzelnen in sich selbst Anfang und Ende haben muß"[4]. So wird zu Anfang die Exposition nötig: sie hat alle Voraussetzungen zu geben. Sie muß im Rahmen der Entwicklung bleiben, d. h. sie darf noch nicht zu schnell Höhepunkte herbeiführen. Sie darf sich nicht begnügen mit geschwätzigen Erzählungen wie die „Liebhaber des seligen Benedix"[5], die Erzählung soll gleich in Handlung umgesetzt werden[6], und zwar so, daß der Anfang bereits das Ende spiegelt, stimmungsmäßig, nicht mit der Deutlichkeit des Schicksalsdramas, sodaß die Spannung verloren geht[7]. Und dem Anfang muß das Ende entsprechen. Es muß wirklichen Abschluß bedeuten[8]. Über den fünften Akt hinaus soll für unser Interesse nichts mehr vorhanden sein"[9]. Bulthaupt erhebt Einspruch gegen den unklaren Schluß der Judith, der Ibsenschen Gespenster, der Hauptmannschen Weber.

Wenn diese natürlichen Forderungen erkannt sind, beginnt in der künstlerischen Zubereitung des Stoffes erst die rechte Komposition des Dichters. Bulthaupt vergleicht sie mit einer architektonischen Leistung. Auch dort genügt es nicht, Zimmer an Zimmer zu bauen, sondern die einzelnen Teile müssen proportioniert werden. Deshalb ist die Forderung nach der künstlerischen Wohlgestalt des Dramas gegeben, solange es Kunst sein will. „Architektonisches Gleichgewicht"[10] ist notwendig. Ob man es empfindet oder nicht, ist allerdings in vielen Fällen Sache des Geschmacks. Aber „gewisse Fehler zeigen sich . . . allen an: die Häufung des Stofflichen und die dadurch bedingte Unübersichtlichkeit des Gefüges, die Anknüpfung von Fäden, die plötzlich aufgegeben werden: das breite Vordrängen des Unwesentlichen, der Episode und des Intermezzo"[11]. Ablehnung erfährt deshalb das epische Drama, Peer Gynt wie die Shakespeareschen Königsdramen. Denn die letzte Aufgabe des Dramatikers ist „die Zurüstung des ungefügten Stoffes, die Ausscheidung dessen, was hinter die Szene verlegt wird, die Heraushebung des Wesentlichen, die Entwicklung, die Steigerung, der natürliche Fluß des Ganzen, das nun in all seinen Teilen gleich gegeneinander abgewogen, aufrecht ein Organismus dasteht"[12].

[3] Strenge Drei- und Fünfaktigkeit fordert noch Gottschall Poetik, II, 273
[4] Dr. III, 315.
[5] Dr. II, 386
[6] do Gottschall Poetik II, 242
[7] do Ludwig Sh. St. 9 ff., 11, 12 u. öfter.
[8] Do. Ludwig Sh. St. 199
[9] Dr. III, 136
[10] Dr. II, 24
[11] Dr. II, 24/5.
[12] W.Z. 15433/1889.

Dabei sind die verschiedensten Formen möglich. Sie unterscheiden sich vor allem darin, wie die Handlung im Medium von Raum und Zeit gestaltet wird.

Drei Formen lassen sich unterscheiden, in denen das Drama in der Geschichte aufgetreten ist: „das Theater der Griechen, die Bühne Shakespeares und die Mischung aus französisch-englischen Bühnenelementen, die sich für Deutschland in den Dramenformen Lessings und besonders Schillers zu einem neuen Ganzen vereinten“[13]. Das griechische Theater, seiner Meinung nach religiösen Ursprungs, ist mit Chor, Kothurn und Maske und der sich daraus ergebenden Menschen- und Formauffassung für das moderne Drama nicht mehr fruchtbar zu machen, Schillers „Braut von Messina“ ist ein Experiment, das keine neue Entwicklung auslösen konnte. Es wurde umgebildet zum französischen Einheitendrama, dem gegenüber Shakespeare als Germane eine andere Form findet. „Bei dieser eine Fülle von Detail, ein phantastisches Umspielen des Hauptgedankens, ... bei jener eine strenge Konzentration auf einen einzigen Zweck, eine immer sichtbare Beleuchtung des Themas . . . Dort Mannigfaltigkeit, hier Grundgedanke“[14].

Die deutsche Form als Mischung beider Elemente bedeutet eine Auflockerung der französischen und eine Straffung der englischen Form. Lessing ist Wegbereiter, Schiller Vollender. Sein Wallenstein ist „ein überwältigender Beweis, wieweit das deutsche Drama sich des ihm durch Schiller selbst errungenen Regelzwanges wieder entledigen durfte, ohne doch in eine haltlose, wüste Zersplitterung zu fallen. Es ist ein Beweis der Freiheit, die keine Gesetzlosigkeit wird“[15]. Und diese Form ist auch für die Zukunft verpflichtend.

Die Frage von Raum und Zeit ist dabei zunächst eine Frage der inneren Komposition. Das Drama als zeitlicher Vorgang, im Raum dargestellt, muß auch gewissen Gesetzen von Raum und Zeit gehorchen. Beide aber sind in der Kunst unwirklich und können stilisiert werden. Sie sind nur das Medium, in dem sich die Einheit der Handlung zu vollziehen hat.

Shakespeare, der bei oftmaligem Ortswechsel durch weite Zeiträume führt, läßt sie uns wieder vergessen, weil allein die Entwicklung des Charakters interessiert. „Nach Kant sind Raum und Zeit nur die notwendigen Vorstellungen aller Anschauungen, aber keine empirischen Begriffe; das sind sie in einem anderen als dem philosophischen Sinne auch für Shakespeare“[16]. Also äußere Fülle bei innerer Einheit.

Umgekehrt macht es Schiller im Wallenstein. Hier „das Zusammendrängen der Handlung auf den engsten Raum, das

---

[13] Dr. IV, 493/4.
[14] B.C. 341/79.
[15] W.Z. 14335/1881.
[16] Raum und Zeit bei Shakespeare und Schiller in Jahrb. d. Shakesp. Gesellsch. XXXVI, S. XXII

knappste Zeitmaß"[17]. Aber in dieser Beschränkung faßt er alles zusammen, was zu sagen ist: „Ein Leben scheint sich vor uns ausgebreitet zu haben, und der Dichter bedurfte dazu nur der Illusion weniger Tage"[18]. Also äußere Einheit bei innerer Fülle. „Wird bei jenem die Weite eng, bei diesem die Enge weit, erscheinen uns dort, viele Jahre wie ein Tag hier ein Tag wie viele Jahre, so lösen uns eben beide, ein jeder auf seine Weise, von Raum und Zeit los"[19]. Darauf kommt es an, und deshalb sind beide gleichwertig.

Diese Unterschiede, die bereits Johann Elias Schlegel erkannt hat, übernimmt Bulthaupt in erster Linie von Ludwig[20]. Als Theorie klingt seine Ansicht großzügig und fortschrittlich. Doch bleibt die Frage offen, ob sie sich im Einzelfall bewährt.

Alle großen dramatischen Werke sind nicht nur für die Aufführung geschrieben, sondern für die ganz bestimmte Bühne ihrer Zeit. Da die Bühne nach Völkern und Zeiten verschieden ist, wechselt mit ihrer Form auch die Technik. Shakespeares und Schillers Raum- und Zeitbehandlung sind für Bulthaupt vor allem eine Frage der Bühnenform, die sie vorfanden. Da das Drama an die Aufführung gebunden ist, diese aber nur auf einer zeitgebundenen Bühne vor sich gehen kann, so wird die Forderung der Anbequemung an diese Bühnenform ein Gesetz, das zwar in der künstlerischen Rangordnung der verschiedenen Elemente „die geringste Ehre zu beanspruchen hat"[21], aber doch für die dramatisch-theatralische Wirkung unerläßlich ist. „Wohl legt dem Genius die Bühnenzucht in gewissem Sinne eine Fessel an. Aber indem sie ihm ein enges Grenzgebiet anweist, fordert sie ihn auch auf, den Satz zu beweisen, daß sich erst in der Beschränkung der Meister zeigt"[22]. Die Bühne aber, die diese Gesetze gibt, ist die dekorative Kulissenbühne des 19. Jahrhunderts. Aus zeitlich bedingter, technischer Gegebenheit wachsen dramaturgische Forderungen. Die theoretische Dramaturgie wird in die praktische abgebogen, ohne daß der Übergang klar gekennzeichnet wird, zur Forderung des Theatralischen als mimischen, sichtbaren Elementes kommt die zweite des Theatralischen als bühnentechnischen Elementes.

Bulthaupt besitzt geschichtliche Kenntnis und künstlerisches Einfühlungsvermögen genug, um Shakespeare aus der Zersplitterung seines Szenariums keinen Vorwurf zu machen. Im Gegenteil, er spürt das künstlerische Prinzip wohl auf. Aber den Dichtern gegenüber, die seit Lessing für die deutsche Bühne geschrieben haben, wird auch die Frage ihrer Bühnenfähigkeit in jenem zeitgebundenen Sinne als Kriterium angewandt.

---

17 ebd. S. XXXVII
18 ebd.
19 ebd.
20 Ludwig Sh. St. 77, 82ff, 236. Ähnlich Hebbel Tgb. IV, 128.
21 Dr. III, VIII.
22 Dr. III, IX/X. Ähnlich Gottschall Poetik II, 267 u. 284, Gottschall Studien 198.

Entscheidung in der künstlerischen Wertung bekommt diese Frage nicht wie noch bei Freytag. Das Technische im Sinne des Bühnenmäßigen, d. h. auf der Bühne des 19. Jahrhunderts Wirksamen, deckt sich nicht immer mit dem Dramatischen. Das höchste Drama wird es besitzen, aber dramatische Kunst ist auch ohne Technik denkbar. Beispiel ist Grabbe: „Was hätte ein Genius wie Grabbe unserm Volke werden können, wenn er sich im Dienst der Bühne erzogen haben würde ... Einige Szenen im „Hannibal" und „Napoleon" stellen diesen Mann unter die ersten dramatischen Genies aller Zeiten ..."[23]. Das Technisch-Theatralische ist demnach mehr die Grundlage allgemeiner Wirkung, mehr Forderung der Kunstsoziologie als der Kunstaesthetik wie bei Freytag[24].

Ganz rein geht die Rechnung bei Bulthaupt nicht auf. Die genaue Scheidung wird erschwert dadurch, daß er das Theatralische in einem dreifachen Sinne anwendet. So wird mimische Situation oft verwechselt mit technischer Darstellbarkeit, und manche seiner aesthetisch gemeinten Forderungen gehen auf Gegebenheiten zurück, die nur der Illusionsbühne eigen sind. „Sollte die Bühne einmal illudieren, dann war jene Freiheit der Shakespeareschen Komposition ganz von selbst untunlich. Die innere Einheit des Kunstwerks mußte sich auch äußerlich verraten"[25]. So wird für das deutsche Drama Beschränkung der Bildzahl notwendig. Der Zwischenvorhang stört die Illusion, mehr als einmaliger Gebrauch innerhalb eines Aktes ist gefährlich[26]. Ein Mittel, über die Pause künstlerisch hinwegzuhelfen, ist der Aktschluß. Er soll die Eindrücke zusammenfassen und auf das nächste Bild überleiten. Die uncharakteristischen Aktschlüsse Lessings, etwa in der „Minna", werden angegriffen, aber Bulthaupt übersieht, daß sie keinen Zwischenvorhang zu überspielen brauchten, sondern nur die Personen von der Bühne entfernen mußten.

Die Widersprüche und Vermischungen von theoretischen und praktischen Forderungen erklären sich aus der Kunstauffassung Bulthaupts und seiner Zeit. Die deutsche Bühnenform, aus dem klassischen Drama erwachsen, ist auch für das klassizistische Drama die gemäße Ausdrucksform. Ihre Forderungen und die einer klassizistischen Dramaturgie verhalten sich logisch wie Praxis zur Theorie.

---

[23] Dr. III, IX/X.

[24] In diesem Sinne kann der auf S. 43 erhobene Vorwurf etwas eingeschränkt werden.

[25] Dr. II, 42.

[26] Die merkwürdige Feindschaft gegen den Zwischenvorhang ist im 19. Jahrhundert allgemein. Laube schafft ihn ganz wieder ab (31, 126), Freytag und Gottschall bekämpfen ihn (T. d. D. 186 und Poetik II, 257 f) und fordern den Vorhang nur am Ende eines Aktes, weil das Dogma der Fünfaktigkeit so starr ist, daß man die Auflösung des Dramas in eine Reihe von „Regieszenen" als Störung des architektonischen Gleichgewichts empfindet. Diese Strenge besitzt Bulthaupt nicht mehr.

Und die Verquickung beider Elemente zu einer weder rein aesthetischen noch rein praktischen Dramaturgie ist erst bei Werken möglich, die ein anderes Formprinzip besitzen. Die dynamische Form des Barocks, die deutsche Bildtechnik, das Romantische stehen ihm im Grunde fern, da Bulthaupt als dramatische Kompositionsform die „Wellenlinie" fordert, d. h. das klassische Dreieck. Shakespeare bildet durch die Macht seines Temperamentes die einzige Ausnahme, aber auch bei ihm kann formal die Rechnung nicht rein aufgehen, und Begriffe wie „Zersplitterung", „Uneinheitlichkeit der Form", „Fehlen des architektonischen Gleichgewichts"[27] kommen oft gerade an seinem Beispiele zur Anwendung. Höchsten Preis findet der „Macbeth" wegen seines strengen Aufbaus[28].

Es ist nur ein anderer Ausdruck derselben Sache, wenn Jacob Burckhardt, der große Kunsthistoriker der Epoche, die Renaissance gegen den Barock ausspielt, weil er in Formen höherer Mathematik kein Gesetz findet.

Ein neuer Punkt für das Verhältnis von „Idealismus und Realismus" eröffnet sich: realistisch ist die Auffassung des Stoffes und seines Verhältnisses zur Wirklichkeit. Alle Formwerte dagegen liegen für Bulthaupt mehr auf der Seite des Klassizismus. Eine Synthese vom Realistischen und Klassischen ist bei Bulthaupt nur da möglich, wo Inhalt und Ausdruck zugleich ist: in der Sprache.

Aus dem Fehlen des Gefühls für romantische Komposition in Bildern erklärt sich auch die Bedenkenlosigkeit Bulthaupts und seiner Zeit gegenüber Bearbeitungen von Werken, die sich der Verwandlungsbühne nicht anbequemen wollten, ein altes Erbstück des 18. Jahrhunderts, das nur auf diese Weise Shakespeare populär machen konnte, und mit dem erst das zwanzigste Jahrhundert gebrochen hat[29].

„Es braucht kaum . . . gesagt zu werden, wie gröblich die Forderung, Shakespeare in seiner unversehrten Gestalt auf die moderne Bühne zu verpflanzen, den Unterschied des damaligen und des heutigen Theaters verkennt. Eine einzige wörtliche Erfüllung würde ihre ganze Torheit klar legen"[30]. Aber anstatt den Fehler in der Bühnenform zu suchen wie der Romantiker Tieck, wie Immermann oder Josca Savits mit seiner „Shakespearebühne" (wenn auch keiner zu einer befriedigenden Lösung kam), stellt sich Bulthaupt auf die andere Seite und fordert die Bearbeitung.

Allerdings trennt er sich dabei sehr scharf von Laube und Dingelstedt. Beide haben den Geist Shakespeares in ihren Be-

---

[27] Do. Gottschall Poetik II, 257.

[28] Do. Laube 30, 127.

[29] Grundsätzlich soll die Notwendigkeit der Bearbeitung selbstverständlich nicht bezweifelt werden. Nur zeitgebundene Werte, die der Gegenwart nicht entsprechen, sind immer für die Aufführung auszumerzen oder jedenfalls einzuschränken (sh. Kutscher: Stilkunde S. 9—13)

[30] Dr. II, 43/4. Do. Frenzel Bln. Dram. II, 5, Laube 29, 242 u. öft. Dagegen spricht allein Ludwig Sh. St. 182.

arbeitungen vergewaltigt. Laube stellt übertriebene Anforderungen an die Technik: „Für den poetischen Geist, der sich frei und fesselos gehen läßt, hatte er eben kein Verständnis . . . Was über das architektonische Gehege hinausquoll, war ihm vom Übel“[31]. Bei Dingelstedts Bearbeitungen der Königsdramen enthüllt er die „schauderhaften, sentimentalen Veränderungen“[32], die „Päppelpoesie, den unwahren, albernen Theatereffekt“[33]. Es ist nur selbstverständlich, daß er gegen Verballhornungen wie den Bühnenschluß der Judith, wie die Holbeinsche Bearbeitung des Käthchens, die damals noch auf der Bühne üblich waren, oder gegen die Bühnenbearbeitung des Faust II durch den Chevalier Wollheim da Fonseca, sehr energisch auftritt.

Die Bearbeitung soll im Geiste des Dichters durchgeführt werden. Wie weit man diesen spürt oder nicht, ist Gefühlssache, und auch Bulthaupt ist ein weites Herz darin nicht abzusprechen, wenn ihm die Schillerschen Macbeth- und Egmontbearbeitungen in allem vorbildliche Leistungen sind, wenn er vorschlägt, am Schluß des Richard II., um eine Verwandlung zu sparen, Bolingbroke im Kerker seines ermordeten Vorgängers erscheinen zu lassen.

Immerhin verlangt er eine möglichst genaue Übernahme des Textes. Änderungen sollen sich möglichst beschränken auf die Vereinfachung der Szene und das Zusammenlegen von Bildern. Literarhistorische Prüderie liegt ihm dabei fern: für die „Räuber“ fordert er eine Verbindung der Urfassung mit der Mannheimer Bearbeitung. Daß im Sinne des Theaters oft auch dichterische Schönheiten zerstört werden müssen, ist ihm klar: zwar ist der Götz nur in der Bearbeitung auf der Bühne denkbar, aber „man hat das Gefühl, als sei ein mutiges Roß zu Schanden geritten“[34].

Bulthaupts eigene Bühnenbearbeitungen, auf die hier nur kurz eingegangen werden kann, zeigen die praktische Auswirkung seiner technischen Begriffe. Als Beispiel sei die „Imogen“, eine Bearbeitung von Shakespeares „Cymbelin“, kurz verglichen. Sie versucht, alle Lücken der Motivierung, alle Unklarheiten, die in Shakespeares Märchen das Verständnis erschweren, durch die klare Herausarbeitung einer Haupthandlung und die Ergänzung der fehlenden Motive zu überbrücken. Die Szenen werden, teilweise mit großen Verschiebungen, so zusammengelegt, daß die Bilderzahl auf ein Minimum eingeschränkt wird, aus sechsundzwanzig Bildern werden neun. Die Handlung ist geschickt aufgebaut mit Sinn für Bühnenwirksamkeit und Logik. Dem Geist der Zeit entsprechend, wird der Gegensatz Rom-Britanien, d. h. Kultur und Natur, besonders scharf betont, sodaß auch das Geschichtlich-Interessante mit dem Menschlich-Bedeutsamen verbunden wird. Erstaunlich wenig ist zu Shakespeares Text hinzugedichtet, wenn man genauer

[31] Dr. III, 393.
[32] Dr. II, 202.
[33] Dr. II, 203.
[34] W.Z. 20455/1903.

vergleicht, und doch ist der Geist ein ganz anderer geworden: das tiefe und dunkle Märchen ist in eine Sphäre geschichtlicher Nüchternheit gerückt, der Geist Shakespeares, der auch durch ganz andere Bearbeitungen nicht auszumerzen ist, wird mit einem reich drapierten Mantel überworfen, unter dem die alten Formen nur noch mittelbar zu erkennen sind, sodaß man lieber zu der alten Gestalt mit allen Lücken und Unklarheiten zurückkehrt. Und der Unterschied zu Laube und Dingelstedt ist nicht grundsätzlich, sondern nur graduell bestimmt.

Bulthaupt selbst sagt bescheiden: „Ändert eine praktische Maßregel, die schließlich doch nur dem Verständnis und dem Genuß des Werkes dient, sofern es auf der Bühne erscheint, an seiner originalen Gestalt irgend etwas?“[35], „bleibt für die Lektüre das Kunstwerk nicht (glücklicherweise!) intakt?“[36]. Er ist eben bereits selbst schon an dem beherrschenden Anspruch der Technik irre geworden, und wenn er in der Überschätzung der Bühnengegebenheiten, in klassizistischer Einseitigkeit der Formauffassung, noch keine neuen Begriffe einführen kann, steht er doch auf einer Stufe des Übergangs, die ein lebendigeres Verhältnis zu den gehaltlichen Werten gewinnt. Denn vom eigentlichen Formalismus trennt sich Bulthaupt, weil er nicht, wie Freytag, die dramatische Form als das Höchste wertet, sondern den Gehalt, weil er zu einer Gestalt wie Grabbe Zugang hat.

Er begnügt sich damit, die „Trennung des Theatralischen vom Dramatischen“[37] zu beklagen. So gibt es Stücke, die, obgleich nicht dramatisch, doch theatralisch und poetisch sind, andere, die, obgleich nicht theatralisch, doch poetisch und dramatisch sind. Und wenn er sie auch nach seinen Maßstäben nicht als vorbildliche Leistungen der Dramatik anerkennen darf, ist er doch fern davon, die Berechtigung ihrer Aufführung abzustreiten. Faust I. ist undramatisch, und doch ein Bühnenerfolg: Man muß eben „noch mit andern Faktoren als nur mit denen der dramatischen Regel und der theatralischen Tradition“ rechnen[38]. Der Götz ist episch, aber „was wirkt, das ist schon um diesetwillen berechtigt, und vor dem Siege des Individuellen hat die Doktrin die Waffen zu strecken“[39]. Was er als Kunstprinzip nicht anerkennen kann, gibt er doch im Einzelfall gerne zu: „daß der künstlerische Genius des deutschen Volkes vor einer bunten und zerstückelten dramatischen Form nicht zurückschreckt, . . . wenn ihn die Einzelheiten nur fesseln und rühren“[40].

Nur deshalb verzichtet er darauf, den Begriff des Theatralischen in dem eindeutigen Sinne Ludwigs zu setzen: Bulthaupt er-

---

[35] Jahrbuch der Shakespearegesellsch. Bd. XIX, S. 156.
[36] ebd.
[37] vgl. Dr. I, XI.
[38] Dr. I, 185.
[39] B.C. 105/1879.
[40] Dr. I, 186.

weitert ihn umfassend. So ist er in der Lage, darunter alles einzuordnen, was ihm gefühlsmäßig zugänglich ist, und was er in sein System nicht aufnehmen kann, weil es der strengen Regel des Dramatischen widerspricht. Und darin liegt das eigentlich Erfreuliche seiner Wertung, daß er den Gehalt eines Werkes über formale Beschaffenheiten setzt, in den Grenzen allerdings, die ihm auch für das Verständnis des Gehaltes vorgeschrieben sind.

Um auch diese Erscheinung auf die Gegensätzlichkeit von Gefühl und Nüchternheit zurückzuführen, dürfen wir sagen: Nur im Reiche der klassischen Form ist die Vereinigung des Widerspruches zu reinem Verständnis möglich, denn das Gefühl empfindet sie als schön, der Verstand erkennt sie als zweckmäßig. Das Gefühl aber ist stark genug, um Formen anzuerkennen, die sich in das nüchtern erkennbare Schema nicht einordnen wollen.

Der Widerspruch von Gefühl und Erkenntnis, von Anempfindung und Nüchternheit, spiegelt sich auch hierin von Neuem.

Neuntes Kapitel.

Der dramatische Stoff

Die Frage nach dem Stoff des Dramas hat das neunzehnte Jahrhundert stark beschäftigt. Die Dramaturgie war durch Lessing bereits in eine Bahn geleitet, die trotz starker Abweichungen von jeder neuen Generation in ihrer grundsätzlichen Richtung nicht verlassen zu werden brauchte. In der Frage des Stoffes aber konnte sich das Lebensgefühl einer Zeit jeweils neu äußern. Hebbel forderte das Ideendrama, das die Wendepunkte des Weltgeistes sichtbar machen sollte, — Ludwig das durch den idealen und kausalen Nexus bestimmte Drama der Leidenschaft. Die Epigonen schlossen sich an die Überlieferungen des Geschichtsdramas an, aber das Resultat war das „Kostümdrama", in dem sich ferne geschichtliche Vorgänge ohne menschliche Teilnahme, in wortreichen Versen dickflüssig abwickelten. Die Gegenbewegung war das Gesellschaftsdrama französischen Ursprungs, das durch blendende Technik und aktuelle Probleme in geschickter dialektischer Behandlung über seine menschliche Leere hinwegtäuschte, ein Mangel, den es mit dem Geschichtsdrama teilte.

Gegen diese beiden Grundtypen wendet sich Bulthaupt in gleicher Schärfe, wenn er stofflich das Drama menschlicher Leidenschaft verlangt. Auch hierin scheint er zunächst Ludwig nahezustehen. Da Mitgefühl der Sinn des Dramas ist, muß es einen allgemeinverständlichen, einfachen, großen menschlichen Konflikt gestalten, und dieser stellt sich am leichtesten „auf dem Gebiete des Seelenlebens, des Herzens, der menschlichen Leidenschaften" ein, „die zu allen Zeiten die reinsten und vornehmsten Quellen

des Dramas gewesen sind und sein werden"[1]. Ist dieses Allgemeinmenschliche vorhanden, „darf uns der Dichter getrost auch . . . zu den entlegensten Quellen des ganz Einzigartigen, ja selbst des Pathologischen . . . führen"[2], denn es kommt in der Kunst nicht auf das Was, den Gegenstand, sondern auf das Wie, auf die Behandlung an[3].

Daß der Mitempfindung gewisse Grenzen gesetzt sind, die das Leidenschaftsdrama nach Seiten des Pathologischen, des Unsittlichen und vor allem der strengen Kausalität auch der äußeren Motive gewissen Einschränkungen unterwerfen, ist bereits behandelt worden. Aber Bulthaupt ist für alles Übermenschliche in viel größerem Maße zugänglich als etwa Rümelin und Laube. Für Shakespeares große Leidenschaft (im Gegensatz zu den mittelmäßigen Gestalten) besitzt er weitaus mehr Verständnis[4].

Neben den Konflikten der Leidenschaften gibt es für Bulthaupt andere, zweiter Ordnung, die aus staatlichen, religiösen oder sozialen Fragen abgeleitet sind. Aus ihnen bildet sich 1) das Geschichtsdrama und 2) das soziale Problemdrama.

Auch im Geschichtsdrama ist die erste Forderung Möglichkeit menschlicher Teilnahme. Deshalb muß es den Stoff naherücken, Motive, die zeitgebunden sind und dem modernen Empfinden zuwiderlaufen, ausschalten. Wenn Ludwig in den Makkabäern eine wichtige Entscheidung dadurch herbeiführt, daß die Juden den Sabbath auch im Kampf heiligen und sich sinnlos hinschlachten lassen, — wenn in Hebbels Nibelungen die drei königlichen Brüder aus der Verpflichtung der altgermanischen Sippentreue wissentlich falsche Eide ablegen, hört das Mitgefühl auf. „Leidenschaften wollen wir spüren, . . . keinen historischen Plunder, für dessen Aufnahme uns die künstlerischen Organe fehlen"[5].

Diese Kritik, die sich besonders auf das gegenwartsfremde Epigonendrama bezieht, ist so alt wie dieses selbst. Bereits Rümelin, Freytag und Frenzel, ja schon Hebbel traten dagegen auf[6].

Bulthaupt genügt es nicht, historischen Geist heraufzubeschwören, der große Dichter muß die Verbindung zu seiner Zeit suchen. Gleichartigkeit der Charaktere mit dem Wesen der Gegenwart ist nötig, die Vergangenheit ist dafür nur eine andere Anschauungsform[7]. Um diese Beziehungen herzustellen, dürfen die geschichtlichen Tatsachen umgedeutet oder verändert werden, wenn damit

[1] „Ein Wort über moderne Stoffe im Drama" in „Der verlorene Sohn" Oldenbg. o. J. S. VII.
[2] Dram. III, 192.
[3] Dram. IV, 485.
[4] vgl. dazu Laube 32, 74 und Rümelin 49 ff.
[5] Dram. IV, 422.
[6] Rümelin 204, Freytag T.d.D. 235, Frenzel, Bln. Dram. II, 57/8.
[7] do. schon Lessing Hamb. Dram. 90, Hebbel XI, 9. Rümelin 208 Gottschall Poetik II, 251.

der dramatische Verlauf geradliniger und eindeutiger herausgearbeitet wird[8].

Im Ganzen sind Bulthaupts Ansichten über das Geschichtsdrama, die Hanstein als neue Ansätze glaubte hinstellen zu dürfen[9], sämtlich bereits vorher ausgesprochen. Darüber hinaus wird auch dieser Grundriß eingeengt durch zeitgebundene Maßstäbe.

1) Geschichte verläuft in der Immanenz. Darin bricht die große Kluft auf, die das Ende des Jahrhunderts von der Zeit Hegels und Hebbels trennt. Die Geschichte ist ein Geschehen von naturwissenschaftlicher Klarheit. Allein Menschen bewegen sie. Hebbels Drama, das die Idee der Geschichte an mythischen Stoffen aufweist, steht Bulthaupt fern, weil der Geschichtsgeist für ihn gleichbedeutend ist dem Geist menschlicher Freiheit. Schillers Wallenstein, dem Hebbel und Ludwig Kleinlichkeit der Geschichtsauffassung vorwarfen[10], erscheint Bulthaupt gerade als das Muster eines historischen Dramas.

2) Bulthaupt ist mit seiner Zeit des Freihandels Weltbürger. Geschichte ist für ihn nicht einseitig zu betrachtende Volksgeschichte, sondern eine unparteiische Macht, Weltgeschichte. Deshalb wird patriotische Einseitigkeit in der Darstellung abgewiesen, der Dichter muß sich zwar für eine Seite entscheiden, aber er soll doch gerecht alle Parteien zu Worte kommen lassen. Shakespeares Königsdrama befremdet um seines, wie er meint, engen Horizontes wegen, der an Englands Grenzen aufhört. Vor allem die Darstellung der Pucelle im Heinrich VI. verzeiht er nicht: „Sei es immerhin richtig, daß die große Masse . . . die seltene Erscheinung für eine Hexe hielt, es fragt sich doch noch, ob man einen so großen Geist wie den Shakespeares in demselben kläglichen Irrwahn verstrickt glauben darf“[11]. Diese „Objektivität“ hört aber in den Grenzen des eigenen Vaterlandes auf. Am Tage der Sedanfeier bekennt er sich begeistert zu Kleists „Hermannsschlacht“[12], und dieses Urteil findet sich auch in der Dramaturgie, — ein Beweis für die seltsame Mischung von Freihandelsgeist und vaterländischer Hochstimmung, welche die Gründerjahre kennzeichnet.

3) Da Geschichte gleich Weltgeschichte ist, müssen die im historischen Drama behandelten Probleme auch weltgeschichtliches Ausmaß besitzen. Deshalb bestreitet Bulthaupt Ludwigs Ansicht, Richard III. sei der „Körper des Geistes der Geschichte selber“[13]. Diese Offenbarung findet man nur in Ereignissen wie dem „Fall des

---

[8] ebenso Grillparzer XVIII, 188 f, Hebbel Tgb. III,217. Gottschall Poetik II, 260.
[9] Hanstein a.a.O. 134/5.
[10] Hebbel XI, 204, Ludwig Sh. St. 42ff.
[11] Dr. II,150.
[12] W.Z. 16434/92.
[13] Sh. St. 73.

Orients vor dem Griechentum, des Griechentums vor dem Ansturm der Römer . . ."[14].

4) das historische Drama soll den Geist seiner Zeit besitzen. Aber als historisch wird alles angesehen, was irgend nur den Stempel einer bestimmteren Zeit trägt, sei es der „Tasso" oder die „Braut von Messina", „Cymbelin" oder „Timon". Jede Handlung muß geschichtlich festzulegen sein. Dieser Grundsatz wird nicht streng durchgeführt, nicht im „Sturm" und anderen ausgesprochenen Märchendramen, aber doch immer, wo ein Anhaltspunkt, sei er auch noch so äußerlich, eine geschichtliche Einordnung möglich macht. Deshalb kommt es oft zu mißverstandenen Deutungen, wenn etwa dem „Kaufmann von Venedig" das Fehlen der venezianischen Renaissancestimmung vorgeworfen wird.

Diese historisierende Kleinlichkeit ist wieder ein Kennzeichen der ganzen Zeit. Nicht nur das Theater, wo die Meininger auch Werke, bei denen der geschichtliche Grund ganz unwesentlich war, in einen historisch genau abgrenzbaren Rahmen stellten. Auch die Dramaturgie sammelt die geschichtlichen Nebenumstände und glaubt sich dabei im vollen Recht[15]. Eine Zeit, die in ihrer historischen Bildung und der Kenntnis früherer Kulturverhältnisse so fortgeschritten ist, meint Freytag, überprüft auch die historische Bildung des Dramatikers[16]. Auch in eigenen Erfindungen muß die Treue des geschichtlichen Kolorits gewahrt bleiben, sagt Gottschall[17]. Der einzige, der dagegen Einspruch erhoben hat, ist wieder Ludwig[18].

5) Auch ein optischer Gesichtspunkt schiebt sich hier ein. Bulthaupt sieht die Geschichte nach der Vorstellung der Historienmaler Kaulbach oder Makart als effektvolle Bewegung. Deshalb steht er Shakespeares Grundsatz, das Volk nur in Einzelvertretern zu zeigen, etwas fremd gegenüber. Und im „Egmont" genügen ihm die paar Kleinbürger nicht, um das Eingreifen Albas, um den Volksaufstand zu motivieren. — Geradezu ungeheuerlich mutet es an, wenn er als selbstverständlich annimmt, daß im Richard III. auch nach Shakespeares Ansicht der Leichenzug des alten Königs von einem großen Trauergefolge begleitet werden muß; ja, er macht dem Dichter einen Vorwurf daraus, daß er nicht angibt, wie sich die Leidtragenden während der folgenden Verführungsszene zu betragen haben.

Blicken wir zurück, so zeigt sich, daß Bulthaupt gegen das Epigonentum aufstehen möchte, daß er auch vom Geschichtsdrama Nähe und Leidenschaft verlangt, daß aber dieser Ansatz gehemmt wird durch ausgeprägten Historizismus, der ja auch

---

[14] Dr. II, 193.
[15] Frenzel betont das ausdrücklich Bln. Dram. I, 361.
[16] T.d.D. 235.
[17] Poetik II, 261.
[18] Sh. St. 292.

aus jener Nüchternheit geboren ist, die, wie sie alles Leben nur als naturwissenschaftlich faßbare Kausalität versteht, alle Entwicklung nur als Geschichte sehen kann.

Als Beleg sei auch hier kurz eine Bearbeitung herangezogen, der „Timon von Athen". Ganz entgegen den grundsätzlichen Äußerungen zu Anfang wird hier aus einem Leidenschaftsdrama ein Geschichtsdrama gemacht, Alkibiades zur zweiten Hauptrolle erhoben, das Marktleben in Athen beschrieben als echtes Milieu im Sinne einer Feuerbachschen Griechenvorstellung. Dem entspricht dann auch der Ausgang des Stückes. Für den leidenschaftlichen Menschenhasser ist kein Platz mehr, und Timon stirbt versöhnt.

Bulthaupt lehnt das Epigonentum als Leistung ab, aber als Haltung überwindet er es auch hier nicht.

Das Tendenzstück wird wie das Geschichtsdrama abgewiesen, wo es über der Idee die Erscheinung vergißt und nicht in erster Linie blutvolle Menschen gestaltet[19]. Das Drama ist kein Tummelplatz für theoretische Sträuße, ruft er den Naturalisten zu. Auch beim späten Ibsen geht das Problem über die Menschen, in Sudermanns „Ehre" laufen Idee und Handlung unverbunden nebeneinander her.

Wo aber aus den Menschen die Tendenz gestaltet wird, hat Bulthaupt nichts einzuwenden. Nach Seiten des Darstellbaren werden nur verhältnismäßig geringfügige Einwände erhoben. Empfindlich ist er nur allzu einseitiger Darstellung gegenüber, besonders da, wo Unsittlichkeit ohne das genügende Gegengewicht bleibt. Aber Not, Schlechtigkeit und Gemeinheit sind Begriffe, die wirklich sind, und deshalb sind sie darstellbar. „Der Sozialismus gehört in das Gebiet der Nationalökonomie"[20], aber „aus den sozialen Verhältnissen . . . erheben sich Fragen, die den Menschen in uns angehen, und es wäre eine Schande für den Dichter, wenn er sie nicht hörte"[21]. Als Musterbeispiel eines solchen sozialen Tendenzstückes hält er den Jungen Schillers „Kabale und Liebe" entgegen. Er hat für die Stoffe der Moderne Verständnis, wenn er auch von Seiten der Form ein starker Gegner bleiben muß.

Die Bulthauptsche Nüchternheit zeigt sich auch dort, wo die Erscheinungswelt ins Unwirkliche aufgelöst wird.

„Was die Bühne gibt, muß ehrlich sein, was es sein will: Phantastik als Phantastik, Wirklichkeit als Wirklichkeit, künstlerisch geformt selbstredend, aber im Kern echt und wahr"[22]. Und was Bulthaupt mit Berechtigung dem „Baumeister Solneß" gegenüber vorbringt, daß Wirklichkeit und Symbol einer Verbindung eingegangen sind, in der sie sich gegenseitig zerstören, das wird auch bei Shakespeare Dogma. Daß man die Wirklichkeit auf einer

---

[19] do. Laube, 30, 257, Freytag T.d.D. 57.
[20] Dr. IV, 506.
[21] Dr. IV, 507.
[22] Dr. IV, 188.

höheren Ebene mit unwirklichen Elementen durchsetzen kann, daß man das Märchen mit realistischen Teilen der Wirklichkeit näher bringen kann, streitet Bulthaupt zwar nicht theoretisch ab, aber er erkennt es im Einzelfall nicht.

Bulthaupt versteht es nicht, wenn Posthumus und Cymbelin die Imogen nicht erkennen, wenn sich die Verwechslung des Sebastian mit der Viola nicht sofort aufklärt. Wie ist es möglich, daß im letzten Akt von „Maß für Maß" der Herzog unerkannt bleibt? Solche Motive sind nur im Märchen möglich. Märchenhaft ist aber nur der Stoff, der durchgehend unwirklich gestaltet ist und mit dem Zubehör von Geistern, Elfen und Dämonen arbeitet. Im „Sommernachtstraum", im „Sturm" ist alles erlaubt, was im „Kaufmann von Venedig" etwa verwerflich ist. Die Märchenhandlung um Porzia wird in dem Augenblick unmöglich, wo die ernste, wirkliche Shylockhandlung einsetzt. Beide sind nicht zu vereinigen. Da Shakespeare aber in sehr vielen seiner Lustspiele dieses Hinübergreifen der Wirklichkeit ins Phantastische und umgekehrt liebt, hat Bulthaupt nur zu den wenigen Zugang, die entweder nur in der Märchenwelt spielen (Sommernachtstraum, Sturm) oder ganz in der Wirklichkeit bleiben (Was ihr wollt). Bei allen andern Lustspielen kann er sich nur mit Episoden anfreunden. In dieser Strenge übertrifft er noch Rümelin, der dem Lustspiel wenigstens die Freiheit von der Wirklichkeit zuerkennt, und berührt sich eng mit Laube[23].

Eine ähnliche Stellung nimmt das Symbolische im Drama ein. Es ist „durchaus dramatisch, insofern es den darzustellenden inneren Prozeß konkretisiert und beschleunigt und aus dem Zufälligen, Engen, in das Gesetzmäßige und Weite überträgt"[24]. Das entspricht ungefähr den Ansichten Hebbels.[25] In der Anwendung erfährt es jedoch wieder eine bezeichnende Einengung, denn solche Symbolwirkungen sind auf der Bühne sehr schwer zu erreichen, weil sinnliche Eindrücke des Sehens und Hörens immer zuerst als Äußerungen eines Besonderen wirken. Es gelingt Ibsen im „Brand", weil er stark stilisiert und den Eindruck des Unwirklichen bewußt gestaltet. Wo aber der Schein wirklichen Geschehens gewahrt bleibt, wie in der Werbeszene Richards III., da wird die „symbolische" Abkürzung des Prozesses abgewiesen: „ . . . es wäre eine wunderliche Insinuation, zu verlangen, wir sollten den Prozeß der Werbung, der in Wirklichkeit vielleicht Monate dauern würde, in derselben Szene symbolisch ausgedrückt finden, die uns den wirklichen Leichenkondukt, die wirkliche Bahre, den wirklichen Toten während einer Dauer von sieben Minuten zeigt"[26]. Deutlicher kann die Entthronung der Phantasie nicht ausgesprochen werden. Bulthaupt verlangt „Stilgleichheit", d. h. strenge Einschichtigkeit der Atmosphäre, Ausschluß der Phantasie aus dem

[23] Rümelin 123 ff., Laube 30, 5 u. 32, 114.
[24] Dr. II, 183.
[25] Hebbel Br. IV, 125.
[26] Dr. II, 183 Ähnlich Laube 30, 21.

Reiche des Wirklichen, des Wirklichen aus dem Reiche der Phantasie.

Gewisse Stoffgebiete, aus denen sich dramatisch ein großes Werk machen läßt, bleiben dennoch auf der Bühne wirkungslos, weil ihre Sichtbarmachung über menschliche Gestaltungskraft und Phantasie hinausgeht. Das sind besonders die Fälle, wo das Wunderbare in irgend einer Form auf die Bühne gebracht wird.

Wenn die Helden der „Nibelungen" übermenschliche Taten vollbringen, wenn die Schillersche Jungfrau ihre Ketten zerbricht, so wird man „angeregt, die leibhaften Darsteller mit den Taten zu vergleichen, die ihnen zugeschrieben werden", und damit ist die Illusion zerstört.[27]. Dieser Gegensatz kann durch musikalische Untermalung, die den Stoff von dem Boden der Wirklichkeit entfernt, überbrückt werden.

Ebenso gefährlich sind alle außermenschlichen Wesen auf der Bühne wie Geister, Elfen usw. Den „Sommernachtstraum" und den „Sturm", die er dichterisch beide hoch schätzt, möchte er von der Bühne verbannt wissen. Jedenfalls meint er, daß ihre eigentliche Heimstätte dort nicht ist[28]. Diese Einstellung braucht nicht auf Phantasiearmut zurückgeführt werden, wenn man bedenkt, wie solche Werke im neunzehnten Jahrhundert durch Ballettkünste auf der Bühne entzaubert wurden.

Bedenklich wird sie, wenn sie auch Kleist mit Werken wie „Amphitryon" und „Penthesilea", die Bulthaupt als Lesedramen liebt, von der Bühne verweist, weil sich die „Welt der Halbgötter . . . mit all ihren befremdlichen Voraussetzungen und Ausschreitungen nicht recht in die Theatergewänder fügt"[29].

Hebbel machte einen Unterschied zwischen Phantasmus und Phantasie. Jener stellt die abweichenden Erscheinungen der Natur abgerissen und vereinzelt dar, diese führt sie auf die Natur zurück[30]. Der Unterschied ist im Laufe des Jahrhunderts aufgegeben zu Gunsten einer strengen Scheidung von Realem und Irrealem. Auch hier zeigt sich die Gefahr bürgerlicher Phantasiearmut von einer neuen Seite. Die Welt des Lebens und der Kunst wird gesehen in der Sphäre geschichtlicher und psychologischer Klarheit und Einschichtigkeit, die Märchen, Symbol, über- und außermenschliche Dinge ausschließt, sowie sie nicht streng von der Wirklichkeit geschieden sind.

Zehntes Kapitel:

Die Tragödie

Das Problem des Tragischen war von jeher eines der Kernprobleme der Dramaturgie und wurde fast immer am liebsten be-

---

27 Dr. III, 188 Do. Frenzel I, 31; Freytag T.d.Dr. 240.
28 Dr. II, 482.
29 Dr. I, 467/8.
30 Tgb. I, 21.

handelt, weil es auch wieder unmittelbare Verbindung mit der Weltanschauung zuließ wie keines der anderen. Bei Hebbel wie Ludwig war diese Frage noch einer der Angelpunkte ihres Systems. Bei Freytag spielt sie plötzlich kaum noch eine Rolle. Die Auffassung des Tragischen ist für ihn durch die Zeit bedingt[1]. Aus einer metaphysischen Macht wird eine geschichtliche Größe.

Freytag trennt bereits das Tragische vom Dramatischen. Daß beide nicht zusammenfallen, war bereits mehrfach ausgesprochen. Bulthaupt führt diese Erkenntnis folgerichtig durch. Das Tragische gehört dem ganzen Umkreis des Lebens an. Es ist nicht an das Drama und hier wiederum nicht an den Helden gebunden. Die Begriffe tragisch und dramatisch sind also genau zu scheiden[2].

Auch den Begriff der Schuld gilt es vom Tragischen zu trennen. Bulthaupt wendet sich nicht nur gegen eine moralische Auffassung der poetischen Gerechtigkeit, sondern auch gegen die Schuldtheorien der Romantiker und ihrer Nachfolger, Solgers, Hegels, Vischers und Hebbels, die „in richtiger Einsicht, daß die bloß moralische Auffassung für das Tragische ganz und gar nicht taugt, . . . das Wort so dehnbar wie möglich gemacht" haben[3]. Hebbel z. B. macht einen großen Unterschied zwischen den Begriffen Schuld und Sünde. Die Schuld ist von Anbeginn gegeben, sie kann unbewußt oder sogar in guter Absicht entstehen. Sünde dagegen ist bewußtes Bösetun.[4] Diesen Unterschied empfindet Bulthaupt nicht mehr. Als Idealist kennt er die Schuld nur im moralischen Sinne. Von einer metaphysischen Urschuld oder von einer „Freiheit, die nicht anders handeln kann", weiß er nichts. Während schon Ludwig eine philosophische Deutung des Tragischen ablehnte[5], aber doch eine genaue Entsprechung von Schuld und Strafe forderte[6], zweifelte Laube bereits an diesem Verhältnis, ohne zu wagen, die Begriffe aufzugeben[7]. Freytag schaltet das Schuldmoment bereits ganz aus, ohne es aber zu diskutieren oder zu ersetzen[8]. Bulthaupt zieht die Folgen: Da die tragischen Helden nur zum Teil unter einen engen, moralischen Schuldbegriff fallen, gibt er diesen ganz auf und setzt dafür den Begriff der tragischen Verstrickung, der „tragischen Kollision"[9].

Ludwig sah das Wesen des Tragischen in dem „Mangeln . . . einer einzigen Anlage zu vielen anderen vorhandenen"[10], im Widerspruch zwischen Aufgabe und Vermögen[11]. Bulthaupts Stellung

---

[1] T.d.D. 75.
[2] Dr. I, 405.
[3] Dr. I, 406.
[4] Hebbel Tgb. II, 409.
[5] Sh. St. 146.
[6] Sh. St. 90.
[7] Laube 31, 131.
[8] T.d.D. 75 ff.
[9] Dr. I, 407.
[10] Sh. St. 146.
[11] Sh. St. 148.

scheint dem zu entsprechen, wenn er als tragisch ein Schicksal empfindet, in dem „eine große Kraft, äußere sie sich nun als Tätigkeit oder lediglich als Eigenschaft, sei sie mithin aktiv oder passiv, an den Grenzen des Endlichen scheitert“[12]. Dennoch besteht zu Ludwig ein grundlegender Unterschied. Dieser verbindet als untrennbar mit dem Tragischen den Widerspruch von innerer Kraft und Leiden. Bulthaupt mildert diesen Begriff, und setzt statt des unlösbaren Dualismus, der sich mit seiner optimistischen Weltanschauung nicht mehr vereinen läßt, den Begriff eines (fast malerisch-dekorativ empfundenen) Gegensatzes von Größe und Untergang. Tragisch ist für ihn „der Kontrast der Kraft (der Lebensbejahung, wie man es philosophisch ausdrücken kann) mit der Zerstörung, der Lebensverneinung“[13].

Dem entspricht ein weiterer Gegensatz zu Ludwig. Wo dieser die „Gebrochenheit“[14] als das Merkmal tragischer Helden erkannte, schwächt Bulthaupt auch diesen Begriff zum Erdulden. „Das Tragische kann sich an einer aktiven Natur äußern, an einem Helden vom Schlage des Macbeth oder Richard, — aber es äußert sich erst in ihrem (physischen oder moralischen) Untergange. Solange der Held siegt, ist er nicht tragisch, erst sein Leiden macht ihn dazu“[15].

Dem Tragischen wird damit jede treibende Gewalt genommen. Daß ihm aber eine klare Zielbestrebigkeit eigen ist, muß auch Bulthaupt erkennen. Diese sucht er im Begriffe der tragischen Notwendigkeit, die mit der dramatischen Notwendigkeit zusammenfällt. Damit steht er wieder auf dem Boden Freytags, der auch in diesem Sinne beide Begriffe zusammenbindet: „Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster, starkbewegter Handlung tragisch“[16].

Aus dem Gefühl der Notwendigkeit begründet sich auch die Wirkung des Tragischen. Sie besteht in dem „Gefühl der Befreiung und inneren Reinigung“[17]. Wie gefährlich dieses Gefühl in seinem Optimismus ist, zeigt die gleichbedeutende Äußerung Freytags: „Der Hörer fühlt und erkennt, daß die Gottheit, welche sein Leben regiert, auch wo sie das einzelne menschliche Dasein zerbricht, in liebevollem Bündnis mit dem Menschengeschlecht handelt, und er selbst fühlt sich schöpferisch gehoben, als einig mit der großen, weltregierenden Gewalt“[18].

Am tragischen Helden stellt sich die Notwendigkeit am besten dar, weil bei ihm der Untergang als Folge seines eigenen Verhaltens erscheint. Seine Verstrickung kann auf sittlichem Gebiete liegen —

---

[12] Dr. I, 408.
[13] Dr. I, 408.
[14] Sh. St. 146.
[15] Dr. I, 410.
[16] T.d.D. 75.
[17] Dr. I, 410.
[18] T. d. D. 82.

der Held kann moralisch schuldig werden –, sie kann aber auch entstehen aus dem Zusammenstoß seiner Natur mit der Welt.[19] Dabei ist Größe im Sinne von Heldenhaftigkeit nicht nötig, wenn nur innere Fülle vorhanden ist. Nur dadurch unterscheidet sich der Held von den anderen tragischen Charakteren, daß er sich „sein Geschick, das den andern von außen oder durch ihn kommen kann, durch sein Handeln oder auch nur durch sein Verhalten als ein notwendiges selbst schafft."[20]

Auch Nebenpersonen können also tragisch sein. Max und Thekla, Ophelia, Desdemona sind tragisch, wenn sie sich ihr Geschick auch nicht selbst bereiten, sondern von andern in den Untergang mit hineingezogen werden[21]. Sie wirken durch das, „was sie sind, nicht durch das, was sie tun"[22]. Auch in ihrem Schicksal drückt sich der notwendige Kontrast von Lebensfülle und Untergangsnotwendigkeit aus.

Das Dramatische und das Tragische bleiben oft unverbunden. Ophelias Untergang, so tragisch er ist, wird doch nicht so fest an das Drama angeschlossen und aus ihm begründet, daß er dramatisch notwendig erscheinen müßte[23]. Auch dies ist für Bulthaupt Beweis für die Verschiedenheit beider Elemente. Bei Shakespeare ist dieser Bruch nicht gefährlich, weil es Nebenpersonen sind, bei denen er sich zeigt. Wo aber nur tragische Stimmung erzeugt wird, ohne daß sie dramatisch notwendig, d. h. durch Handeln ausgelöst würde, entsteht ein Zwitter, der trotz dramatischer Form und tragischer Wirkung kein Drama im strengen Sinne ist: die Schicksalstragödie.

Für sie ist die Triebkraft der Handlung nicht der Mensch in freier Selbstbestimmung, sondern das Fatum, das die Menschen treibt und vernichtet. Das Wesentliche liegt außerhalb der Berechnung und des Wissens der Beteiligten. Charakter und Schicksal sind unverbunden: nicht der Mensch, das Schicksal will.

Aesthetisch erträglich ist diese Auffassung, solange damit auch das Wollen des Charakters verbunden ist wie in der „Braut von Messina", solange das Schicksal nicht als sinnlose Macht, als blinder Zufall in das Leben eingreift, solange der Mensch dahinter eine sinnvolle, göttliche Fügung sieht und sich deshalb beugt wie Ödipus[24].

Aber auf das Schärfste abgelehnt wird die Schicksalstragödie, wo tote Dinge, sinnlose Zufälle das Leben bestimmen, wo der Fatalismus auch äußerlich die Freiheit des Menschen ganz zerstört und ihn zur Puppe erniedrigt, in den romantischen Schick-

---

[19] In diesem Sinne der Unterschied bereits bei Hebbel Tgb. II, 322. Ähnlich Gottschall II, 287.
[20] Dr. I, 415.
[21] Do. Hebbel XI, 5; Ludwig Sh. St. 37/8.
[22] Dr. I, 413.
[23] do. Laube 32, 77/8.
[24] Dr. III, 9 ff.

salstragödien Werners, Houwalds, Müllners. Im Prinzip sind sie der antiken Schicksalstragödie gleich, aber in der Wahl der Mittel unterscheiden sie sich. Was dort als geheimnisvoll-göttliche Macht in das Leben eingreift, das ist hier der Teufel des Zufalls. Und wenn dort eine tragische Notwendigkeit darin lag, daß das Große fallen muß, so fällt hier das durchaus Mittelmäßige und Unbedeutende. „Diese Moira ist wie ein Gespenst . . . Sie legt sich würgend wie ein Alp auf unsre Brust, sie ängstigt uns mit wimmernden Klagetönen, aber sie macht uns nicht frei wie das Wetter im Ödipus und der Braut von Messina"[25].

Auch die Auffassung vom Tragischen ist begründet aus der Auffassung von der Freiheit des Menschen und der Ordnung der Welt. Bulthaupt sieht keinen unheilbaren Riß in der Schöpfung, wie Hebbel oder gar Büchner und Grabbe. Er bekennt sich nach der Zeit der „Zerrissenheit" wieder zu einer optimistischen Weltanschauung. Die Kluft zeigt sich im tragischen Ende nicht als unüberbrückbar. Das Schicksal erhebt den Menschen, wenn es ihn zermalmt.

Das Tragische ist deshalb nicht Weltproblem schlechthin, sondern ein Ausdruck der Weltordnung, der in einer Fülle von Formen und Weltanschauungen sich zeigen kann. Bulthaupt versucht, daraus das erscheinungsmäßige Wesen des Tragischen allgemein zu bestimmen. Dadurch ist der Weg für eine wissenschaftliche Erfassung der verschiedenen Möglichkeiten tragischen Leidens gebahnt, wie sie etwa Johannes Volkelt nicht viel später in einer systematischen Typenzusammenstellung versucht hat. Für eine stilkundliche Bearbeitung des Dramas ist Bulthaupts Ansatz deshalb durchaus zu bejahen, wenn er auch Erkenntnis nur im Sinne eines wissenschaftlichen Grundbegriffes, nicht wesensmäßiger Neudeutung enthält. Aber diesem Grundbegriff fehlt ein wichtiger Faktor: der tragische Dualismus. Der metaphysische Zwiespalt Shakespeares und der großen deutschen Tragiker ist Bulthaupt im Grunde fremd. Er wird abgeschwächt zum Begriffe des „tragischen Kontrasts", d. h. der Untergang vollzieht sich nicht wegen einer inneren Kraft, der „Lebensbejahung", wie er es nennt, sondern trotz ihrer[26]. Deshalb versteht er das Tragische ganz nur in der Erscheinungsform des Erhabenen.

Elftes Kapitel:
Die Komödie

Über den Begriff des Komischen als Gegenstück zum Tragischen hat Bulthaupt keine Aussagen gemacht. Man sieht daran, wie sehr ihm eine dualistische Anschauung im Grunde wider-

[25] Dr. III, 19. Die gleiche Stellung bei Rötscher: Philosophie der Kunst 62. Hebbel Tgb. I, 316.

[26] Wenn als Beispiel moderner Dramaturgie Artur Kutscher das Tragische allgemein als das „Leiden um einer inneren Kraft willen" deutet (Elemente

strebt. Das ist eine Schwäche des ganzen Jahrhunderts. In der Nachfolge Lessings sieht man in der Komödie nur den Spiegel des menschlichen Lebens[1]. Wo versucht wird, mehr über das Wesen auszusagen, bleiben die Begriffe noch unklar, so bei Jean Paul, Solger, Hebbel[2]. Doch war bei Hebbel noch Sinn für das Wesen der Komödie, für ihren Dualismus, für ihre „Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen" der Wirklichkeit[3]. Das späte Jahrhundert hat dafür das Verständnis verloren[4]. Bezeichnend ist es, daß in einer systematischen, wissenschaftlichen Poetik bei Gottschall der Begriff der Komödie einfach fehlt und durch den des Lustspiels ersetzt wird.

Ebenso geht es Bulthaupt. Wie seine Zeitgenossen steht er vor der Fülle der Erscheinungen, ohne sie ordnen zu können. Aristophanes ist ihm zu grotesk, Shakespeare zu unwirklich, Molière zu „possenhaft", um aus ihren Werken Gesetze abzuleiten. Einen allen gemeinsamen Wesenszug des Komischen findet er nicht und stellt lediglich einen „rapiden Wechsel des Geschmacks in der Vorstellung des Komischen" fest[5].

Damit sieht er sich angewiesen auf die Erscheinungsform der komischen Bühnendichtung, die seinem Zeitgeschmack am nächsten steht, auf das moderne Lustspiel. Noch enger als Gottschall, der ein idealistisches, realistisches und historisches Lustspiel unterscheidet,[6] leitet Bulthaupt seine Gesetze nur aus dem bürgerlichen Lustspiel des 18. und 19. Jahrhunderts ab.

Seine erste Aufgabe ist es, ein Spiegel und eine Chronik des Zeitalters zu sein[7]. Es darf sich nie von seinem Zweck entfernen, nur die heitere Seite des Lebens zu zeichnen, und selbst die dunkleren Seiten müssen stets so beleuchtet werden, daß das Tragische in den Hintergrund tritt[8]. Im Lustspiel sind Konflikte notwendig, „die das Gebiet der Leidenschaften zwar streifen, ohne doch von ihnen unterjocht zu werden"[9]. Erreger der Handlung ist auch hier der Mensch, auch hier sind ganze Charaktere notwendig. Als solche bedeuten die Gestalten der „Minna" höchste Erfüllung, auch der Dorfrichter Adam des „Zerbrochenen Krugs".

---

144 ff), so ist die Ähnlichkeit zu Bulthaupt nur scheinbar vorhanden, denn Kutscher, der auf den Ergebnissen von Theodor Lipps baut, sieht den ursächlichen Dualismus von innerer Kraft und Leiden als das Wesen des Tragischen an.

1 Hbg. Dram. 101.
2 Sh. dazu Kutscher Hebbel a.a.O. 88.
3 Hebbel XI, 353.
4 Laube: „Das Lustspiel bleibt lediglich in den gesellschaftlichen Verhältnissen, und aus ihnen entwickelt sich seine Form" 32, 78.
5 W.Z. 13741/85.
6 Poetik II, 321 ff.
7 B. C. 52/82.
8 ebd.
9 Dr. III, 324.

Aber gerade das Lustspiel Kleists fällt für ihn aus dem Rahmen der Entwicklung, weil die eigentliche Handlung fehlt[10].

Im Grunde nämlich ist seine Vorstellung allein von der Minna bestimmt, dazu von den Werken Scribes und der älteren französischen Schule. Er fordert das Intrigenlustspiel, das mit liebenswerten Menschen eine bunte Handlung durchführt. Immer wieder betont er in den Zeitungskritiken dem Lustspiel gegenüber gerade die Notwendigkeit der Technik vor allem anderen; Scribe besitzt sie, wenn er „eine einfache übersichtliche Handlung durch hundert kleine subtile Mittelchen fördert und zur Entwicklung bringt"[11]. Bulthaupt fordert den Reiz eines gepflegten Dialoges, geistreiche Einfälle, gute Beobachtung des Lebens, das überzeichnet werden darf, wenn nur keine falschen Grundlinien dabei entstehen. Die Charaktere führen die Handlung, aber „wenn die Leidenschaft im Lustspiel überkochen will, gießt der Verstand auf die erregten Wogen linderndes Oel. Er maßt sich . . . die Führung der Handlung an und ermöglicht es . . ., daß selbst . . . ernste Vorwürfe . . . scherzhaft behandelt werden können"[12].

Viel mehr wird über das Wesen des Lustspiels nicht ausgesagt. Es fehlt die Gelegenheit, aber es fehlt vor allem der Sinn für das Eigentümliche komischer Wirkung. Bulthaupt kennt Komik nicht als eine Macht, sondern nur als Zutat. Und er verlangt von der Komödie alles, was er auch vom Drama will. Nur die Färbung ist anders, das Wesen das gleiche.

Der Grund für diese Verständnislosigkeit liegt wohl darin, daß die Menschenauffassung der Zeit sich nicht mit der der Komödie deckt, die das Menschlich-Allzumenschliche im Mißverhältnis von Idee und Erscheinung zeigt, in grotesker Monomanie der Leidenschaft statt in charakteristischer Steigerung, in der Gebundenheit statt der Freiheit. Aristophanes und Molière stehen Bulthaupt fern, weil er ihre Menschen, die märchenhaften Lustspiele Shakespeares, weil er ihre Handlungsmotive nicht versteht. Bulthaupt bleibt in der Wesensbestimmung der Komödie als Lustspiel auf der Stufe seiner Zeit stehen: Überwiegen der Handlung, besonders der Handlungsführung als Technik, Ableitung allgemeiner Sätze aus der bürgerlichen Form der comédie larmoyante und des französischen Intrigenlustspiels.

Erst Fontane wieder fragt bescheiden und noch unklar, „ob wir mit unserer steten Forderung, im Lustspiel das Possenhafte zu vermeiden und das Leben in seiner Wahrheit auf uns wirken zu lassen, denn so ganz auf dem rechten Wege sind". Es scheint doch ein Höheres, mindestens ein Gleichberechtigtes zu geben, das „ähnlich wie in der großen Tragödie die bloße Wirklichkeit,

---

[10] do. bei Laube: „Diese Komik bringt es mit sich, daß man nachträglich lacht, . . . im Theater aber will man auf der Stelle lachen" 32, 117.
[11] B. C. 311/79.
[12] Dr. I, 17/8.

die sozusagen bürgerliche Lebenswahrheit der Charaktere aufgeben darf"[13].

Zwölftes Kapitel:

Die niederen Gattungen

Das Wesen des Theaterstücks erkannte das Jahrhundert allgemein darin, daß es äußerlich alle Wirkungen des Dramas besäße, ohne sie innerlich zu begründen. Für Ludwig, der das Drama als eine Verbindung von Dichtung und Schauspielkunst auffaßt, ist es daher das reine „Schauspielerdrama"[1]. Hebbel mit seiner Forderung des dialektischen Dramas kennzeichnet das Theaterstück als entstanden aus der „Dialektik der Situationen", anstatt aus der „Dialektik der Charaktere"[2].

Bulthaupt setzt an derselben Stelle ein. Das Theaterstück zeigt statt Menschen „personifizierte Ansichten"[3], der Schriftsteller sieht seine Gestalten nicht, „wie sie aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, gleichsam ohne Kleider und Falten"[4], sondern als „Theaterfiguren in der Lampenbeleuchtung des Abends, kostümiert und geschminkt"[5]. Er leitet die Handlung nicht aus den Motiven der Helden ab, sondern biegt für die Augenblickswirkung die Motive künstlich um. „Nicht eigener Wille, eine äußerliche, plumpe, mechanische Macht ist der tragische Faktor"[6]. Der äußere Ausdruck ist um seiner selbst willen da, und das Theatralische Alleinherrscher: das Mimisch-Theatralische in bühnenwirksamen Situationen, das Technisch-Theatralische in einem geschickten Aufbau, der über die Lücken der Motivierung hinwegtäuscht, das Stofflich-Theatralische durch die Wahl eines zeitgemäßen Vorwurfes, der schon als solcher die Wirkung sicher stellt. Da dichterisches Vermögen fehlt, menschliche Konflikte zu gestalten, so rechnen diese Stücke stets „mit komplizierten sozialen, staatlichen, literarischen Bedingungen"[7]. Der Erfolg ist die „bloße ordinäre Theaterwirkung, die sich nicht darum kümmert, ob die Personen in einem gegebenen Falle möglicher und glaubhafter Weise so oder anders handeln können oder müssen, sondern die einer schalen Situation ohne Gewissen die Wahrheit opfert"[8].

In diesen Bestimmungen ähnelt Bulthaupt Ludwig wie Hebbel: „Der Theaterschriftsteller studiere die Kunst, Kolophonium für

---

[13] Fontane Causerien 31/2.
[1] Sh. St. 302.
[2] Tgb. III, 139.
[3] Dr. III, 352.
[4] Dr. III, 364.
[5] Dr. III, 363 Do. Ludwig Sh. St. 5.
[6] Dr. III, 370. Do. Ludwig Sh. St. 4.
[7] Dr. III, 368.
[8] Dr. III, 304.

Elektrizität auszugeben"[9]. Hebbel meinte, der wahre Dichter überzeuge, während der „Kunstpoet" vorschwätze.[10]. Ebenso verhalten sich nach Bulthaupt Drama und Theaterstück zueinander wie die Dialektik zur Logik[11].

Der Posse ist alles gestattet, was dem Lustspiel versagt ist: sie darf Menschen und Handlung in groben, auch unwahrscheinlichen Übertreibungen zeigen, die „Unwahrscheinlichkeiten stören nicht, weil sie ohne die Prätension der Wahrscheinlichkeit auftreten"[12]. Aber sie muß sich als das geben, was sie ist. Sobald sie sich Lustspiel nennt, und den Schein der Echtheit zu wahren sucht, wird sie aesthetisch unerfreulich. „Schlimm ist es, wenn der Stil des Lustspiels mit dem der Posse beständig wechselt. Solch ein Zwitterwesen stört das Behagen. Mögliche Verhältnisse neben schlechtweg unmöglichen, der Ton der gesellschaftlichen Konvenienz neben dem der Parodie, diese Mischung bringt beide Teile um ihre Wirkung"[13]. Auf Echtheit der Wirkung kommt es immer an. Unter dieser Voraussetzung wird dem Schwank und der Posse volles Recht zuerkannt, und es ist bei Durchsicht der Theaterkritiken Bulthaupts erfreulich festzustellen, wie viel Sinn er für derbe und harmlose mimische Wirkung besitzt. Auch hierin gleicht er Hebbel, dem eine gute Posse lieber ist als ein lahmes Trauerspiel, „so gewiß eine lebendige Fliege mehr wert ist als ein in Marzipan gebackener . . . toter Adler"[14].

Reinheit der Wirkung: das ist ein Motto, das man als Leitsatz dem ganzen Gebäude der Bulthauptschen Dramaturgie voransetzen könnte. Im Drama entsteht sie nur dort, wo nüchtern realistische Betrachtung und gefühlsmäßige Anempfindung vereinbar sind, wo der Reichtum menschlicher Leidenschaft sich in einer Welt bewegt, die allen Anforderungen objektiver, d. h. einschichtiger Wahrscheinlichkeit genügt. Die Welt der Komödie bietet diese Reinheit der Wirkung, wo trotz komischer Befangenheit die Freiheit des Menschen gewahrt bleibt, also nur in der Welt des Handlungslustspiels. Das Theaterstück wird trotz mimischer Wirksamkeit abgelehnt, weil ein ernstes Problem auf der Ebene dialektischer Spitzfindigkeit und Unwahrheit behandelt wird, weil der Anspruch größer ist als die Leistung, weil die Augenblickswirkung über den Mangel an Gehalt hinwegtäuschen möchte. Der reine Mimus dagegen wird anerkannt, weil er Spieltrieb ist im ursprünglichen (nicht im Schillerschen) Sinne, weil er Temperament ist und nicht vorgibt, Leidenschaft zu sein, weil er keinen Anspruch erhebt, in das Reich der Kunst aufgenommen zu werden.

---

9 Hebbel Tgb. IV, 233.
10 Tgb. III, 1.
11 Dr. I, 4.
12 W. Z. 12946/83.
13 W. Z. 12835/82.
14 Hebbel XI, 261.

DRITTER TEIL:
WERTUNG

Dreizehntes Kapitel:

Die Klassik des Auslandes

Der Aufbau des Bulthauptschen Systems war nur durch die Heranziehung einer Fülle von Beispielen darzustellen. Damit ist die Frage der Wertung, der Stellung zu den Einzelkulturen des Dramas schon zum großen Teil behandelt. Aber gerade durch eine planmäßige Zusammenstellung der Urteile über die einzelnen Dramatiker ist die besondere Haltung Bulthaupts von einer neuen Seite zu beleuchten. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einer rein historischen Wertung und dem Verhältnis, das Bulthaupt zu den Dichtern und Werken gefühlsmäßig gewinnt. Nur dieses besitzt für eine geistesgeschichtliche Betrachtung Wert.

Das spanische Drama war von den Romantikern neu entdeckt und auf den Schild gehoben. Aber je weiter das Jahrhundert fortschritt, um so mehr zog man sich wieder von ihm zurück. Die Bindungen an den Katholizismus mit Reue, Beichte, Sühne und Vergebung, die Stellung des Menschen in einer festen Ordnung von Kirche und Staat, der Glaube an die Freiheit des göttlichen Wunders und die Gebundenheit des Menschen fand schon in der Zeit Hebbels keinen Widerhall mehr. Hebbels Urteile schwanken, aber die ablehnenden überwiegen[1]. Ludwig warnt vor dem Einfluß Calderons[2], und Laube weist die Spanier von der modernen Bühne, ohne die dichterischen Schönheiten dabei abzustreiten[3].

Bulthaupt spricht nur im Sinne seiner Zeit, wenn er das spanische Drama weltanschaulich ablehnt. Die Konflikte entstehen aus dem Zusammenstoß von Liebe und Ehre. Der schuldige Mensch entsühnt sich durch Beichte oder Weltflucht. Ehre ist für Bulthaupt in dieser Prägung ein Begriff gesellschaftlicher Übereinkunft, nicht ein Ausdruck menschlicher Leidenschaft, — Beichte, Entsühnung sind der „Ruin aller Dramatik"[4], weil sie dem Menschen mit der Verantwortung für seine Taten, die er im Drama selbst zu übernehmen hat, auch die Selbstbestimmung rauben. Auf dem Boden des Katholizismus ist keine wahrhafte Tragödie zu schaffen. — Wie eng Bulthaupt in der Ablehnung des Ehrbegriffes ist, wie beschränkt der Sinn für ein heroisches Opfer

[1] sh. Tgb. III, 8, 91, 130, 335.
[2] Sh. St. 178.
[3] Werke 30, 82 ff. und 32, 116 ff.
[4] B. C. 111/79.

ist, zeigt die Ablehnung Lopes im „El gran Duque de Moscovia": „Die spanische Vasallentreue, die um ein junges Prinzenleben zu retten, das eigene Fleisch und Blut tötet, empört uns Deutsche mehr als daß sie uns erhebt"[5].

Historisch werden die Dichter gebührend eingeschätzt. Lope ist ein „Genius . . ., der Tragiker, Romantiker und Possendichter zugleich war"[6]. Calderon ist der Dramatiker, der „seine Bedeutung eben dadurch gewann, daß er in seiner Heimat, seinem Volke die starken Wurzeln seiner Kraft, seiner Kunst fand"[7]. Für modernes Empfinden aber ist er unerträglich.

Das Lustspiel liegt ihm noch am nächsten. Wenn auch, wie schon Hebbel meinte, die Typisierung der Charaktere, die Gleichheit der Motive gefährlich sind,[8] „im Lustspiel schlagen sie mit ihren Götzen selbst zu frisch und fröhlich Fangball, daß uns nur wenig fremd berührt".[9]

In der Beurteilung der Spanier ist Bulthaupt mit seiner Zeit der Protestant in der Ablehnung kirchlicher, der freie Bürger in der Ablehnung staatlicher Bindungen und heroischer Opfer. Der Idealist mit dem Glauben an die Freiheit des Menschen wehrt sich gegen die Gebundenheit und Unfreiheit des Spaniers, der Realist mit der Forderung unbedingter Kausalität gegen das Eingreifen Gottes im Wunder.

Das italienische Drama hat Bulthaupt so gut wie garnicht besprochen. Auch hier ist es die Unfreiheit des Menschen, die er abweist. Daß Schillers „Turandot" ihm näher steht als das Gozzische Vorbild, sagt bereits alles. Doch schätzt er Gozzi, den Romantiker, den Erben der commedia dell'arte noch am höchsten[10]. „Die platten Komödien Goldonis" aber, „von dessen Namen man sich nur nicht klassisch berührt fühlen möge"[11], gefallen ihm ebensowenig wie „Chiaris Hohlheiten"[12].

In der Würdigung der französischen Tragödie hat die Zeit den Boden Lessings nicht verlassen. Es sind noch immer die alten Einwände. Für Hebbel etwa ist das „sogenannte Ideal ihrer klassischen Tragödie eine hohle Abstraktion"[13]. Auch Bulthaupt wehrt sich gegen die „szenische Ängstlichkeit des Racine und Corneille"[14], gegen ihre uncharakteristische, also undramatische Sprache[15]. „Corneille, Racine, Voltaire, — uns Deutsche überläuft pflichtgemäß so etwas wie eine Gänsehaut, wenn wir an die tragédie classique der Franzosen denken . . . Man denkt an das bauschige Pathos

[5] Dr. III, 102.
[6] Dr. IV, 429.
[7] W.Z. 13536/84.
[8] Hebbel Tgb. III, 130 u. 335.
[9] W. Z. 17157/94.
[10] Dr. I, 387.
[11] W. Z. 15480/90. Do. Hebbel XI, 352.
[12] Dr. I, 387.
[13] Tgb. IV, 297.
[14] Dr. I, 90.

einer Rede, in deren aufgequollenen Falten die Menschen so völlig verschwinden, daß die Konturen ihrer Glieder sich darunter nicht einmal ahnen lassen"[16].

Molière steht Bulthaupt von allen Franzosen noch am nächsten, wenn er auch sein Wesen in einseitiger Menschenauffassung verkennt. Schon Hebbel und Ludwig hatten dem Dichter zum Vorwurf gemacht, daß er nur einem Charakter Persönlichkeit gebe, und darüber die anderen vernachlässige[17]. Bulthaupt bemängelt den didaktischen Zug, der Molières Künstlertum einschränkt. Er erscheint neben Shakespeare „doktrinär und schematisch"[18], denn er gibt an Stelle des Lebens den Gedanken, er stellt nicht unbefangen dar, sondern will beweisen. Grundsätzlich streitet er wie Laube seine Theaterwirksamkeit ab[19]. In der Anwendung sieht er sich dann gezwungen, von Fall zu Fall das „erstaunliche Bühnenblut"[20] zuzugeben. Dennoch ist Lessing größer, weil er „jedem seinen auskömmlichen Platz . . . gibt"[21]. Bei einer Verwechslung zwischen Komödie und Lustspiel, wie wir sie besprochen haben, ist diese Rangordnung unvermeidlich. Auch sie ist dem ganzen Jahrhundert eigen. Eine Ausnahme bilden Frenzel und Fontane.[22].

Bulthaupts Verhältnis zu Shakespeare mußte bereits sehr oft herangezogen werden, wo es galt, die Grenzen des Verständnisses aufzuweisen. Dadurch ist ein etwas einseitiges Bild entstanden. Bulthaupt verehrt Shakespeare als den größten Gestalter menschlicher Leidenschaften, elementarer Gewalt[23]. Aber den einseitigen Shakespearekult weist er ab.

Das ist ein Standpunkt, den auch die moderne Shakespearekritik eingenommen hat. Nur geht sie aus von den historischen Verhältnissen, von einer kritischen Sonderung des Echten vom Übernommenen, von einer entwicklungsmäßigen Scheidung des Unreifen vom Reifen. Diese Betrachtungsweise war als historisch-philologische Kritik auch im neunzehnten Jahrhundert ausgebildet. Aber es fehlte die Verbindung von Philologie und Aesthetik. Bulthaupt schließt sich, dem Sinne seines Werkes entsprechend, an die aesthetische Überlieferung an.

Wie Gundolf in seinem Buche dargestellt hat[24], hatte die Geschichte des Eindringens Shakespeares in Deutschland mit der Romantik einen vorläufigen Abschluß gefunden. Gundolf entwickelt, wie jede Zeit seit Lessing in Shakespeare ihr eigenes Lebensgefühl wiederfand. Diese Entwicklung läßt sich weiterverfol-

---

15 Dr. I, 113.
16 W.Z. 20922/05.
17 Hebbel XI, 274, Ludwig Sh. St. 7.
18 Dr. III, 320.
19 Vgl. Laube 32, 79.
20 W. Z. 16192/92.
21 Dr. I, 16.
22 Frenzel, Bln. Dram. I, 275, Fontane Causerien 30 ff.
23 vgl. Dr. II, 19 ff.
24 Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911.

gen. Für Hegels philosophische Geschichtsdialektik war Shakespeare der erste Dichter des modernen Menschen, der sich aus der antiken Naturbindung gelöst hat. In Hegels Nachfolge stehen Ulrici, der den philosophisch-ethischen Gehalt in den Vordergrund rückt, sowie Kreyßig und Gervinus, die im Anschluß an Hegels Geschichtsphilosophie in Shakespeare den großen Dichter des Historisch-Politischen sehen. Diese deduktive Deutung lief Gefahr, den Dichter mit fremden Maßstäben zu messen, denn da vielfach das Gefühl für seine künstlerischen Werte fehlte, suchte man Ersatz in den geistigen, aus denen alles andere erklärt wurde.

Auf einer ganz anderen Ebene lieferte Ludwig mit seinen „Shakespearestudien" den wertvollsten Beitrag zur Erkenntnis des Dichters, weil er voraussetzungslos nur aus dem Werk deutete. Einseitig wurde er dadurch, daß er ein Schaffensgesetz zum allein möglichen erhob und Schiller deshalb abwies.

Bulthaupt wendet sich nicht so sehr gegen ihn als gegen die historischen und philosophischen Ausleger. Er ist darin nicht der erste. Schon Hebbel, dem man ungenügendes Verständnis nicht nachsagen kann, wandte sich gegen eine übertriebene Shakespeareverehrung: „Wenn es nicht barock klänge, so wäre jetzt eher schon ein Buch über die Fehler oder doch über die Grenzen Shakespeares zu wünschen"[25]. Dieses Buch erschien in anderer Form, als Hebbel es sich gedacht hatte, in den „Shakespeare-Studien" Rümelins. Hier machte ein mütiger Laie den Versuch, schonungslos alle Schwächen aufzudecken, die er Shakespeare glaubte nachweisen zu können. Sein Buch wirbelte viel Staub auf. Laube stellt sich auf seine Seite[26], und auch Bulthaupt schließt sich ihm vielfach an, obgleich er Bedenken hat: Rümelins „realistische Ausstellungen sind oft von einer großen Trockenheit diktiert und verlangen die gewöhnliche Wirklichkeit des Geschehens statt seiner typischen Wahrheit"[27]. Aber diese Trockenheit überwindet Bulthaupt nur schrittweise.

Gerade ein Vergleich zwischen Bulthaupt und Rümelin zeigt, daß der Streit zwischen Anempfindung und Nüchternheit verschiedene Lösungen zuläßt. Rümelin untersuchte alles, was wirklich zu sein beanspruchte, auf seine kausale Wahrscheinlichkeit. Deshalb siegte in den Leidenschaftsdramen der Verstand über das Gefühl. Seine Kritik war vor allem gegen die Tragödien gerichtet, und dabei ging er sehr viel weiter als Bulthaupt. Dagegen hatte er für die Lustspiele größeres Verständnis. Hier verzichtete er in gefühlsmäßiger Einfühlung auf die Wirklichkeit und hielt den Zufall, das Wunderbare für berechtigt.[28]

---

[25] Werke XII, 30. sh. auch XII, 142 ff.

[26] Werke 32, 43/4 Anm. Laube und Rümelin stehen als Mitglieder der Nationalversammlung in der Paulskirche nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch auf dem gleichen Boden.

[27] Dr. II, 13.

[28] Rümelin S. 123 ff.

Bei Bulthaupt ist das Verhältnis gerade umgekehrt. Volles Verständnis hat er für die großen Charaktere. Hier kann er so stark mitempfinden, daß die nüchterne Wirklichkeitsbetrachtung stark eingeschränkt wird. So würdigt er am besten die großen Leidenschaftsdramen: Macbeth wegen seines zwingend logischen Aufbaus, Lear, Hamlet, Othello, Coriolan, Romeo und Julia ihrer Charaktere wegen (Hamlet und Othello mit der Einschränkung mangelhafter Motivierung). „Caesar" preist er als das große Geschichtsdrama.

Bereits bei den mittelmäßigen Charakteren versagt die Einfühlungskraft, und in der Motivierung verlangt er dieselbe „Realität" wie sein trockener Vorgänger. Er will strenge Dramenform und jene Einschichtigkeit der Atmosphäre, die alles ausschließt, was wirklich und unwirklich zugleich ist. Dabei mißt er Tragödie und Lustspiel mit dem gleichen Maß. So versagt im Lustspiel die Einfühlungskraft, weil hier die großen Charaktere fehlen, und die Beurteilung wird vom nüchternen Verstand bestimmt. Nahe stehen ihm „Was ihr wollt", der „Sommernachtstraum" und „Sturm", d. h. Wirklichkeit und reines Märchen. Die „Zähmung der Widerspenstigen" läßt er als burlesken Faschingsschwank gelten. Verständnis fehlt für den „Kaufmann von Venedig", für „Viel Lärm um Nichts" und das „Wintermärchen". Die andern Lustspiele behandelt er, als der Bühne seiner Zeit fremd, nicht. Aber die wenigen Äußerungen, die er ihnen widmet, sind ausnahmslos ablehnend.

In der Mitte zwischen Rümelin und Bulthaupt steht Laube. Er wehrt sich wie jener gegen eine das Menschenmaß übersteigende Leidenschaft. Im Lear ist ihm „der immer wiederkehrende Wahnsinn peinlich und lästig"[29], die Blendung Glosters „durchaus abschreckend und widerwärtig"[30]. Im großen Charakterdrama ist er damit empfindlicher als Bulthaupt. Wie dieser hat er auch zu den Lustspielen kein wirkliches Verhältnis[31], erkennt aber „Viel Lärm um Nichts" noch als freies Lustspiel an[32], während Bulthaupt gerade gegen dieses Werk das schwerste Geschütz auffährt.

Bulthaupts Ansichten über die Historien Shakespeares entsprechen ganz der Zeit. Er liebt sie nur um ihrer Charaktere willen: Arthur, Gaunt, Prinz Heinz, Falstaff, Richard III. Ihrer Form wegen werden sie als Dramen, auch als Bühnenstücke, abgewiesen (bis auf Richard III.) Besonders angegriffen wird die Geschichtsbehandlung. Der große Geist der Geschichte fehlt, die Auffassung ist kleinlich, chronikalisch und übersieht oft die wichtigsten Fragen. Durch patriotische Rücksichten werden die Geschehnisse vielfach einseitig dargestellt. Eine Zeit, die strenge

[29] Werke 32, 74.
[30] ebd. vgl. auch 32, 43.
[31] vgl. 30, 48; 32, 81.
[32] 30, 31.

Technik verficht und in den Anschauungen über das Geschichtsdrama nach den verschiedensten Seiten eingeengt ist, kann zu den Historien kein Verhältnis gewinnen; bei Ludwig und Hebbel war es noch vorhanden[33]. Dann werden die Stimmen allgemein ablehnend, bei Rümelin[34] und Laube[35] wie bei Frenzel[36] und Gottschall[37].

Bei allen Grenzen, die dem Verständnis Bulthaupts gesetzt sind, bleiben aber die Werte, die ihm gefühlsmäßig zugänglich sind, noch so groß, daß er Shakespeare in seinem Reich als unübertrefflich ansieht und nicht daran denkt, ihn wie Benedix in seiner kläglichen „Shakespearomanie" mit den Anschauungen hausbackener Wahrscheinlichkeitsrechnung zu entthronen.

Vierzehntes Kapitel:

Deutsche Klassik

Die Stellung Lessings ist nie umstritten worden. Als Bahnbereiter des deutschen Dramas, der das, was ihm an dichterischer Ursprünglichkeit fehlte, durch Verstand und Geschmack ersetzte, hat er stets gleiche Würdigung erfahren. So urteilt auch Bulthaupt über ihn: Lessing hat die deutsche Form der dramatischen Komposition, die Mischung aus französischen und englischen Elementen, geschaffen. Er löste sich von dem Regelzwang der französischen Tragödie, ohne in die für die deutsche Bühne verhängnisvolle Zersplitterung des Szenariums zu verfallen.

Dem Einwand verstandsmäßiger Erfindung, der Lessing gegenüber oft gemacht worden ist[1], kann auch Bulthaupt sich gerade der stets angegriffenen Emilia gegenüber nicht verschließen. — Die Krone der Lessingschen Werke ist für ihn die „Minna". Die Vornehmheit der Mittel, die geniale Charakteristik der Personen, die Leichtigkeit der Handlung, die zugleich ernste Probleme gestaltet, verbunden mit dem Blick für den großen geschichtlichen Zusammenhang, machen das Werk für ihn zum seither unerreichten Vorbild des deutschen Lustspiels. In dieser Stellung hat nur Fontane das Werk erschüttert.[2]

Auch Goethe nahm in der Bewertung des Jahrhunderts fast durchgängig den gleichen Platz ein. Als der große Klassiker der Deutschen war er nicht bestimmt, auf die Entwicklung des

[33] Sh. St. 72; Hebbel Br. I, 212.
[34] Rümelin 97 ff.
[35] Laube Werke 29, 259; 30, 19 u. 195/6.
[36] Bln. Dram. II, 3 u. 7.
[37] Poetik I, 149 und II, 260.
[1] sh. Hebbel XII, 7; Tgb. II, 131 Ludwig Sh. St. 53 u. 301.
[2] Causerien 33 f.

Dramas einzuwirken. Er ist „zu individuell für die Tragödie“[3], bei ihm „wird die Existenz auf Kosten der Bewegung“ gewonnen[4].

Diese allgemeinen Anschauungen teilt auch Bulthaupt. Seine Dramaturgie, die das Wesen deutscher Dramatik erkennen will, schließt Goethe als Dramatiker im eigentlichen Sinne aus. Davon unberührt bleibt die hohe dichterische Wertschätzung. Durch den schwankenden Stil seiner Dramen beweist Goethe, daß er zum dramatischen Neuerer nicht geboren war. Weder Götz noch Egmont sind Dramen. Dagegen werden Clavigo und Stella als wirkungsvolle Theaterstücke anerkannt. — Der Faust I. ist trotz undramatischer Form so ganz anschaulich, daß er auf die Bühne gehört, während Faust II. für Bulthaupt auf der Bühne noch nicht denkbar ist. — Iphigenie und Tasso entfernen sich durch die uncharakteristische Sprache der Bühne. Sie „lösen sich vom Volkstum und von der Menschheit mit ihren allen Seelen verständlichen Fragen los und wenden sich an eine engere Gemeinde, die am Altar einer reinen Schönheit betet“[5]. Das ist die bezeichnende Auffassung des späten Jahrhunderts, die Goethe als olympischen Apostel der Schönheit sieht.

Goethes Reich klassischer Gesetzmäßigkeit, das sich vom Boden der Erscheinungen erhebt und die Dinge losgelöst in reiner Anschauung gibt (und so faßt man es auf), ist ein Bezirk, in den das Gefühl sich ohne Beeinträchtigung durch den Verstand flüchten darf. Dieser Schönheitskult, der neben Goethe auch Paul Heyse, Feuerbach und Böcklin anbetet, ist ein Ausweichen vor den unvereinbaren Gegensätzen: Idealismus und Naturwissenschaft, Gefühl und Verstand. Wo noch gesundes Lebensgefühl ist, kommt es daher leicht gerade den Werken Goethes gegenüber zur Auflehnung. Fontane sagt vom Tasso: „Schön und vornehm, aber nichts weiter; wer wirklich lebt, will reales Leben sehen“[6].

Die Stellung Schillers war durch das ganze Jahrhundert ungesichert. Er war so groß, daß man ihn entweder leidenschaftlich anerkennen oder ebenso leidenschaftlich ablehnen mußte. Alle Zeiten, die sich als unfrei empfanden, die das Schwergewicht in die Metaphysik verlegten, — oder die von der Natur ausgingen, sei es als „poetische Realisten“, sei es als positivistische Naturwissenschaftler, haben kein Verhältnis zu ihm gewonnen. Auf die Kampfansage durch die Romantik folgte ein neuer Angriff durch Ludwig, und die Nachfolge der „Schillerhasser“ geht über die Schererschule bis zu Gundolf.

Wenn Hebbel und Ludwig Schiller das Übergewicht der äußeren über die innere Motivierung zum Vorwurf gemacht hatten, wenn sie das „Sentimentalische“ als Reflexion und Schönrednerei

---

[3] Ludwig Sh. St. 210.
[4] ebd. 234.
[5] W. Z. 18961/99.
[6] Causerien 58.

abwiesen, so werten die Epigonen gerade diese Eigenschaften als Stärke. Gottschall sieht in Schiller den Mittler zwischen Shakespeare und Sophokles: die Kraft der Charakteristik, das hohe Pathos, die psychologische Entwicklung der Leidenschaft Shakespeares ohne seine Formlosigkeit und Übertreibung. Harmonie des Stiles, Adel der Form wie bei den Griechen ohne die Beschränkungen in Zeit und Ort, „ohne ihre zu plastisch allgemeine Haltung"[7].

Auch nach Bulthaupts Anschauung hat Schiller die Verbindung von Idealismus und Realismus erreicht. Im Geschichtsdrama ist er unerreicht. Hebbel und Ludwig hatten sich gerade besonders heftig gegen den „Wallenstein" ausgesprochen. Der Held besitze keine Größe, das Werk sei kein Geschichtsdrama, weil die Menschen durch die Situationen bestimmt würden.[8] Für Bulthaupt ist das Werk das größte Geschichtsdrama, weil es in der Lückenlosigkeit der inneren und äußeren Motivierung von Menschen getrieben wird, die sich nicht (wie bei Shakespeare) der Geschichte gegenüber gleichsam selbständig machen, sondern in ihrem Zusammenspiel die Einheit des historischen Geistes bewirken.

Schillers großes Verdienst ist es, dem deutschen Drama seine endgültige Form gegeben zu haben. In den Einheiten von Zeit und Ort ist er noch großzügiger als Lessing, ohne in die Regellosigkeit der Götznachfolge zu verfallen. Die Räuber und Kabale und Liebe sind für Bulthaupt die beiden größten deutschen Bühnendramen. Im Don Carlos entsagt Schiller dem Kraftgenialischen, aber „er vollzog diese Entsagung auf Kosten des genialen Bühnendramatikers"[9]. Doch er überwindet die Gefahr eines blutleeren Idealismus. Je älter er wird, um so realistischer wird er. Wallenstein, Tell und vor allem der Demetrius zeigen, daß er seinem „Idealismus die Kraft und das Mark seiner Jugend vereinigt" . . . und eröffnen eine neue . . . Perspektive . . . in eine mehr als Shakespearesche Kunst, eine Vereinigung antiker Klärung des Stofflichen mit moderner Kraft"[10]. Damit entspricht die Stellung Bulthaupts der Gottschalls. Doch betont er etwas schärfer als dieser die realistischen Werte. Er trennt sich vom Epigonentum strenger Prägung und steht am nächsten wohl Fontane, der ebenfalls in Schiller (Piccolomini) die Verbindung von klassizistischem und shakespeareschem Drama vollzogen sieht[11].

Die Liebe zu Schiller ist für Bulthaupt und seine Zeit nicht verwunderlich. Sie stammt noch aus der Kampfzeit des Liberalismus, als man in Schiller den Künder völkischer Einheit und Befreiung sah. Auch künstlerisch wird der Zugang zu ihm durch nichts erschwert. Schiller gestaltet seine Dramen in der Einschichtigkeit der Welt, die Nüchternheit hat keinen Ansatzpunkt zur

---

7 Gottschall Poetik II, 314.
8 Hebbel XI, 204 ff., Ludwig Sh. St. 42 ff.
9 Dr. I, 303.
10 Dr. I, 304/5.
11 Causerien 72.

Kritik. Er erreicht die Steigerung über den Alltag hinaus durch die Tiefe der Reflexion, die in der Gestalt eines charakteristischen Pathos das Besondere zum Allgemeinen erhebt; Gefühl und Gedanke kommen zu gleichem Recht. In der Vielheit von Leben gibt er die Einheit einer vom Gedanken bestimmten Entwicklung.

Schiller muß dem Epigonentum näher stehen als Shakespeare, der in die Tiefenschichten des Menschen vorstößt, ohne sie in voller Klarheit darzustellen. Was bei diesem unerklärte Leidenschaft ist, wird bei Schiller in allen Teilen sichtbarer Gedanke. Gefühl und Nüchternheit lassen sich bei ihm vereinigen in klassischer Form, in der Verbindung von Leben und Gedanken, von Empfindungstiefe und sichtbarer Klarheit.

„Kleists Arbeiten starren von Leben", hatte Hebbel gesagt[12], und Ludwig sah eine Gefahr bei ihm darin, daß er alles auf die Spitze treibe[13]. Von dieser Seite geht auch Bulthaupt an Kleist heran. Ihm fehlt das „Gleichmaß, die letzte, große Beherrschung des Stoffes und der Form . . ., und ein krankhafter Trieb verschlägt seine Gestalten vom Wege gesunder Empfindung — aber in dieser Zersplitterung und Zerstörung liegt nichts Absichtliches, und er hat nie das klassische Ideal aus den Augen verloren"[14]. Seine Maßlosigkeit macht Werke wie die Penthesilea und Amphitryon, so sehr sie dichterisch geschätzt werden, für die feinen Nerven der Zeit auf der Bühne unmöglich. Aber „das mächtige Gefühl, das alle Kleistschen Helden als oberstes Gesetz beherrscht und treibt"[15], reißt auch Bulthaupt mit.

Seine verständnisreiche, echte Liebe zeigt wieder, daß er die Nüchternheit aufgibt, wo er durch ein großes, leidenschaftliches Gefühl mitgerissen wird. So war es bei den großen Shakespeareschen Charakteren, so ist es auch hier. Daß dies ein durchgehender, entwicklungsmäßiger Fortschritt ist, zeigt wieder der Vergleich mit Laube, der für die Kleistschen Helden ebensowenig Verständnis besitzt, wie für die Shakespeareschen. Laubes „verzweifelt reale Zeit sieht mit Befremden ein Ritterstück, dessen Held und Heldin ein Traumleben in die Wirklichkeit verpflanzen"[16]. Unverständlich ist ihm ein „Soldat, welcher der Todesfurcht bis zur Kläglichkeit erliegt"[17], und er glaubt, Kleist von der „Senatorenliste unsrer großen Poeten" streichen zu können[18]. Bulthaupt dagegen kann seine Einwände wie Fontane[19] noch nicht ganz unterdrücken, aber er ist bereit, bis an die äußerste Grenze des Menschlichen mitzugehen, wo er echtes und großes Gefühl spürt.

---

[12] Tgb. I, 347.
[13] Sh. St. 258.
[14] Vorträge 157.
[15] Dr. I, 457.
[16] Laube Werke 32, 117.
[17] ebd.
[18] Laube Werke 29, 234.
[19] Causerien 94 ff.

Fünfzehntes Kapitel:

Das 19. Jahrhundert bis zum Naturalismus

Grillparzer ist für Bulthaupt der einzige Dramatiker, der sich von der Romantik löste, um das Drama in neuen Formen weiterzuentwickeln. Das romantische Drama lehnt Bulthaupt ohne Ausnahme ab. Diese Gegnerschaft setzte bereits unmittelbar nach der Romantik ein mit Schelling, Solger und Hebbel[1]. Bulthaupt wendet sich ebenso sehr gegen die Regellosigkeit der Komposition, gegen die mißverstandene Shakespearenachfolge[2] wie gegen die unfreie, fatalistische Menschenauffassung vor allem des Schicksalsdramas.[3]

Grillparzer aber hat die Synthese von Wahrheit und Schönheit gefunden, und Bulthaupt verehrt ihn als den Dichter der Liebenswürdigkeit im Ausdruck einer „gewissen Entschlußlosigkeit und träumerischen Schlaffheit".[4] Das Kapitel der Grillparzerwürdigung ist eines der merkwürdigsten des neunzehnten Jahrhunderts. Es scheint unverständlich, daß gerade einer der nüchternsten Dramaturgen der Zeit, Heinrich Laube, ihn ohne Einschränkung verehrt, den fast Vergessenen aufführt und sein erster Biograph wird. Der Grund liegt in der strengen Form seiner Hauptwerke und in der Gefühlsbetontheit, die doch die Grenzen des Menschlichen nicht verläßt. Im Gegensatz zu Kleist ist bei ihm anempfindendes Verständnis bereits in einer Zeit möglich, in welcher die Empfindlichkeit noch durch alles Übermenschliche befremdet und verletzt wurde. Die Einwände, die gegen Grillparzer erhoben wurden, richteten sich gegen vermeintliche geschichtliche Schwächen seiner Griechenwelt, so bei Frenzel[5] und man empfand seine antiken Gestalten als lebensfremd. Bulthaupt dagegen nimmt sie als das, was sie sein wollen. Wie Fontane[6] bringt er dem Dichter Verständnis entgegen. Die eigentümliche Gebrochenheit seiner Menschen bleibt ihm allerdings letztlich fremd, und für Charaktere wie Bankbanus hat Bulthaupt keinen Sinn: sein Verzicht erscheint ihm als Philisterium.

Grabbe, Hebbel und Ludwig gehören für Bulthaupt zusammen. Alle drei sind geniale Naturen, und bei aller Verschiedenheit doch verwandt in der Neigung, ihre Besonderheiten absichtlich zu übertreiben, sodaß die letzte Erfüllung ihrem Werke nicht zuteil wurde[7].

Hebbel, der seine eigene Schwäche in Grabbe, bis zum Grotesken gesteigert, wiederfand, hatte sich in sehr scharfen Tönen gegen

---

[1] sh. Kutscher: Hebbel etc. S. 148.
[2] B. C. 17/82.
[3] Dr. III, 9 ff.
[4] Vortr. 169.
[5] Berl. Dram. I, 360 ff.
[6] Causerien 206 ff.
[7] Vortr. 288.

diese „Trivialität" und „Hyper-Genialität" ausgesprochen[8]. Lange Zeit hatte Grabbe nur als literarische Absonderlichkeit gegolten. Noch Laube tut ihn geringschätzig ab[9]. Bulthaupt wird aber auch hier wieder durch das Übermenschliche der Gestalten gefangen genommen, so stark, daß er Grabbe für den Genialsten der drei großen Tragiker hält.[10]

Hebbel wurde bis fast zum Ende des Jahrhunderts unterschätzt. Seine spröde, kantige Natur kam dem Schönheitsbedürfnis der Zeit nicht entgegen. Das Gefühl für seine Größe war vorhanden, aber man wehrte sich gegen ihn. Schon Ludwig nennt ihn kalt, einen Henker, nicht einen Richter[11]. Man empfindet seine Dramen als ausgeklügelt, nicht anschaulich, sie sind nicht „gesehen" sondern „zusammengedacht", sagt Laube[12]. In der gleichen Aufführung von „Herodes und Mariamne" sitzen Frenzel und Fontane, und beide Kritiker, so verschieden sie sonst sind, begegnen sich in uneingeschränkter Ablehnung[13]. Noch Bleibtreu sieht in Hebbel nur den kalten Denker[14].

Auch Bulthaupt erkennt Hebbel Genialität zu, aber ein Verhältnis gewinnt er nicht zu ihm. Wie seine Zeitgenossen erhebt er den Vorwurf der Reflexion. Und da seine Zeit für die Geschichtsproblematik Hebbels keinen Sinn hat, und Bulthaupt, seiner dramaturgischen Theorie folgend, Hebbels Drama allein auf die Spannungen untersucht, die zwischen den Menschen entstehen, kommt es zu Falschdeutungen und Mißverständnissen. Erinnert sei an die erbitterte Ablehnung des Schlusses der „Agnes Bernauer". Judiths Ende befriedigt nicht: war sie von Gott gesandt, dann hat Gott sie auch nicht zu verlassen. Was bei Hebbel gemeint ist als Zusammenstoß von Mensch und Geschichte, ist für Bulthaupt eine Umbiegung von mythologischen Motiven in psychologische. Wo diese Problematik in den Hintergrund tritt, hat Bulthaupt Verständnis, so für „Maria Magdalena", und es ist nur folgerichtig, wenn er die „Nibelungen" für Hebbels bestes Werk hält.

Auch Ludwigs „Erbförster" stellt Ansprüche an die Empfindlichkeit der Zeit. Aber durch seine Lebensnähe, durch das schlechthin Naturhafte seiner Gestalten kommt er dem Verständnis doch mehr entgegen. Fontane zog sich stark verstimmt nach Feststellung seiner großen Schönheiten von dem Werk zurück[15]. Bulthaupt aber hält es mit Laube[16], trotz seiner fatalistischen Haltung für das Muster eines realistischen Dramas. Die „Makkabäer" sind

---

8 Tgb. III, 120 Vgl. dazu Artur Kutscher: Hebbel und Grabbe, München 1913.
9 Werke 32, 114.
10 Vortr. 289.
11 Sh. St. 3.
12 Werke 30, 54.
13 26. Sept. 1874 Frenzel Bln. Dram. I, 378 ff., Fontane Causerien S. 151.
14 sh. Faber a.a.O. S. 49.
15 Fontane Causerien 148 ff.
16 Laube Werke 29, 224.

für ihn ein Versuch nach der andern Seite, der scheitern mußte, und der wohl nur bei Laube Anerkennung gefunden hat[17].

Im bürgerlichen Schauspiel werden zwei Vertreter der Älteren, Gutzkow und Laube, zur Charakteristik der ganzen Gattung herangezogen. Ihre Schauspiele werden als Theaterstücke scharf vom echten Drama getrennt[18]. Auch ein damals noch so beliebtes Stück wie der „Uriel Acosta" wird in seiner ganzen Fraglichkeit bloßgestellt[19].

Das Lustspiel des 19. Jahrhunderts hat sich nur in wenigen Fällen über den Wert der Tagesproduktion erhoben. In den älteren Vertretern Bauernfeld und Benedix wird es von Bulthaupt anerkannt, aber doch in die Grenzen bürgerlichen Philisteriums verwiesen. Wo gesunde Beobachtung mit Witz gegeben ist, erkennt er gerne an. Von den älteren Lustspielen stellt er die „Journalisten" am höchsten, von den Lustspielverfassern seiner Zeit schätzt er Blumenthal als den geistreichsten. Auch im Lustspiel werden am Beispiel von Gutzkow und Laube die nur schriftstellerischen und theatralischen Werte dieser Gattung gründlich bewiesen. Anerkennung findet von Gutzkow nur das „Urbild des Tartüff" und von Laube der „Statthalter von Bengalen".

Das französische Sittenstück weist Bulthaupt aufs Schärfste ab. Laube hatte es in Deutschland eingeführt und es in der Sicherheit seiner Technik überschätzt. Es kam dem realistischen Bedürfnis der Zeit entgegen, ohne „naturalistisch" zu werden. Noch Gottschall schätzt Sardou seines handwerklichen Könnens wegen hoch ein[20]. Bulthaupt verwahrt sich gegen Dumas fils, Sardou und ihre Schule, gegen Spielhagen, Lindau, Philippi und Lubliner. Sittlichen Ernst spricht er nur Augier zu. Von Richard Voß läßt er sich zuerst blenden, um ihn später ebenfalls scharf abzuweisen. Die scheinbare Lebensnähe und die geschickte Dialektik der Problembehandlung vergiften nach seiner Ansicht jeden künstlerischen und sittlichen Geschmack. Alle Mittel sind veräußerlicht. Die sichere Technik, der in seinen Wirkungen genau berechnete Dialog, die geschickte Gegenüberstellung von Charakteren dienen nur „der Unanständigkeit, der Sensation, dem Sinnenkitzel"[21]. Als Theaterpolitiker kämpft Bulthaupt für eine Erneuerung des deutschen Dramas aus deutscher Form. Dieser Einspruch gesunden Empfindens ist von maßgeblichen Kritikern erhoben worden, von so entgegengesetzten Persönlichkeiten wie Frenzel[22] und Fontane[23], ohne daß er eine Wirkung gehabt hätte. Der Geschmack des

---

17 Werke 30, 25.
18 wie Hebbel XII, 262 u. a.a.O. sh. Kutscher S. 87, 93, 101 etc.
19 36/79 B.C. sechs Tage nach einer Kritik Fontanes über das Stück (Causerien 143). Da beide auffallend übereinstimmen, scheint der junge Bulthaupt Fontanes Kritiken gelesen und auf sie Wert gelegt zu haben.
20 Gottschall Zur Kritik d. mod. Dramas 145 ff.
21 Dumas, Sardou etc. S. 6.
22 Frenzel Bln. Dram. I, 345 ff.
23 Fontane Causerien 208, 234, 244, 277, 293 etc.

Publikums war stärker, und das Sittenstück fand erst gegen Ende des Jahrhunderts einen natürlichen Tod.

Zu den Dramen der Epigonen hat Bulthaupt kein tieferes Verhältnis gehabt. Das erscheint merkwürdig, weil er mit seinen eigenen Dramen in enger Berührung mit ihnen steht. Es ist nicht das erste Mal in der Geschichte der Dramaturgie, daß sich Kunstanschauungen und eigene Leistung entgegengesetzt gegenüberstehen. Hebbel kämpft am schärfsten gegen die Dramatiker, bei denen er seine eigenen Schwächen entdeckte, Ludwig schuf trotz seiner „Shakespeare-Studien" die „Makkabäer", und alle Mängel, die Gottschall dem Geschichtsdrama vorwarf, finden sich in seinen eigenen Werken wieder. So lehnt auch Bulthaupt alle Epigonen vom Schlage Kruse, Redwitz, Meyr, Grosse ab. Eine Zeit lang schätzt er Lindner, anerkennend spricht er über Wilbrandt, dessen Talent ihm allerdings mehr dichterisch als dramatisch erscheint, hoch wertet er seinen Landsmann Arthur Fitger.

Im Allgemeinen aber wehrt er sich gegen die „trockenen und langweiligen Haupt- und Staatsaktionen", gegen die „historischen Jambendramen, die um ihrer inneren Hohlheit willen auf den Vers, in dem sie einherrasselten, keinen Anspruch erheben konnten"[24].

Als ein Überwinder dieser Scheindramatik erschien ihm Wildenbruch. Nach den „Karolingern" erwartete er von ihm die Wiedergeburt des deutschen Dramas. Trotz aller offensichtlichen Mängel ließ er sich hinreißen von seiner vorwärts drängenden Sprache, dem Reichtum der inneren und äußeren Handlung, der sicheren Technik. Um so gründlicher wird er dann enttäuscht. Die folgenden Werke zeigen immer deutlicher die Schwächen Wildenbruchs, und Bulthaupt sieht sich gezwungen, ihn mehr und mehr aufzugeben. Die oberflächliche Theatralik, das Überwiegen der äußeren Handlung, die Mängel der Motivierung, die Gefahren oberflächlich blendender Sprachgestaltung deckt er schonungslos auf. Der ausführliche Abschnitt, der Wildenbruch in der „Dramaturgie" gewidmet ist, besteht eigentlich nur aus einer Aufreihung von Fehlern und Schwächen. Aber diese Kritik ist aus Liebe geboren. Wildenbruchs Geschichtsauffassung, „wie sie Piloty malt, großzügig, dekorativ, stark aufgetragen und effektvoll"[25], hat zwar nichts von der genialen Kraft Schillers, den Geist der Geschichte dramatisch zu verdichten, steht ihm aber doch näher als etwa die Geschichtsauffassung Hebbels. Bei einem Vergleich würde er selbstverständlich dem Dithmarscher Bauernsohn größere Dichterkraft zusprechen als dem Hohenzollernenkel, doch entspricht Wildenbruch seinem Zeitgefühl so sehr, daß er sich ihm auch in seinen späten Werken nicht ganz entziehen kann. Der undogmatische Fontane, der einen viel ursprünglicheren Geschmack

[24] Dr. IV, 207. Eine ähnliche Stellung nimmt Fontane ein. Sh. Causerien 166, 205.
[25] Dr. IV, 211.

hatte, war bereits dem ersten Werk des Dichters mit Mißtrauen begegnet und hatte bei aller Anerkennung großer Stärken dem Dichter vorausgesagt, daß man in zehn Jahren über ihn hinweggehen würde[26], während Bulthaupt noch 1900 nach der „Tochter des Erasmus" auf das große Werk des Dichters hofft.

Als die Kritiker des Naturalismus die literarischen Zeitungen und Zeitschriften beherrschten, wurde Wildenbruch als einzige dramatische Großmacht der Zeit zum Zielpunkt schärfster Angriffe[27]. Dagegen verteidigt ihn Bulthaupt mit allen Waffen. Ein dramatischer Neuerer ist er nicht geworden, aber er ist für Bulthaupt der Künstler, der die besten Kräfte der alten Generation in sich vereinigt hat.

Sechzehntes Kapitel:

Der Naturalismus

Die Bewegung des Naturalismus wurde von der alten Kritikergeneration mit der allerschärfsten Ablehnung empfangen. Bekannt sind die Kämpfe um die ersten Aufführungen der „Freien Bühne" in Berlin. Fontane war der einzige, der in dem ersten Drama des jungen Hauptmann eine verheißungsvolle Neuschöpfung begrüßte[1].

Bulthaupt lehnt das Programm der Schulnaturalisten grundsätzlich ab. Statt Schönheit verkündet man Häßlichkeit, statt geläuterter Wahrheit nackte Wirklichkeit, statt des Selbstzweckes der Kunst ihre Lehrhaftigkeit und Zweckbetontheit. Sobald die Kunst aber tendenziöse, häßliche, genaue Nachbildung der Wirklichkeit werden will, verliert sie von selbst ihr eigentliches Wesen. Bewußt bleibt Bulthaupt bei den Alten. In allem Grundsätzlichen sagt er dasselbe aus wie etwa Gottschall[2].

Stofflich empört sich Bulthaupt gegen die Darstellung des Schamlosen und Häßlichen. „Die Jugend ist heute in unserer Literatur der Schutzbrief für die ärgsten sexuellen Exzesse. Das Schamgefühl wird als ‚unwahr' diskreditiert, man sucht seinen Stolz darin, Dinge an die Öffentlichkeit zu zerren, die nur im Innern der vier Wände vor sich gehen dürfen"[3]. Diese Einseitigkeit ist für ihn ebenso unwahr wie die „idealistische Schönfärberei"[4]. „Wenn die Wahrheit nun einmal das A und O sein soll, die Wahrheit in aller Nacktheit und Blöße, nun gut, dann gebt uns

---

[26] Causerien 253.
[27] sh. dazu Faber a.a.O. S. 54 ff.
[1] Causerien 300 ff.
[2] Gottschall Poetik I, 83; II, 249.
[3] B.f.l.U. S. 82/1894.
[4] B.f.l.U. S. 266/1888

auch die ganze und nicht nur die häßliche Wahrheit"[5]. Bei einer Kunstauffassung, wie sie Bulthaupt im Namen der Alten[6] vertritt, ist diese grundsätzliche Ablehnung selbstverständlich.

Hinzukommen persönliche Gründe. Bulthaupt hatte 1893 auf der Jahresversammlung der Shakespeare-Gesellschaft einen Vortrag gehalten über „Shakespeare und den Naturalismus", und war in einem (sicherlich gefährlichen) Vergleich der Schaffensweise Shakespeares und Hauptmanns zu dem Ergebnis gekommen, daß der eine den anderen als Künstler ausschließe. Diesen Anlaß benutzten die Kritiker des Programmnaturalismus zu einer offenen Kriegserklärung und griffen ihrerseits Bulthaupt als den bezeichnenden Vertreter veralteter Grundsätze an. Es war das erste Mal, daß sein Ruf in Frage gestellt wurde, und der Ton dieser Kritik band sich an kein Gesetz der Höflichkeit. Schlenther richtet in seiner Hauptmannbiographie gegen Bulthaupt eine sehr grobe Polemik: „Geharnischt und bepanzert mit seiner ganzen 'Dramaturgie der Klassiker' ritt Herr Heinrich Bulthaupt, Professor aus Bremen und Auchdramatiker, streitbar durch alles deutsche Land und spornstreichs auch in die Hauptstadt Goethes und Schillers, um von der eingeweihten Stätte aus den Vernichtungsschlag gegen alle die zu führen, die nicht wie Goethe, Schiller und Bulthaupt dichteten . . . etc."[7]. Der „Wanderredner aus Bremen"[8] hielt sich für zu gut, auf diesen Ton hin öffentlich zu antworten. Nur in Briefen gibt er seiner Empörung Raum und klagt „über die Fülle von Bosheit und Rohheit"[9] . . . Aber in seiner Kritik ist künftig ein Ton leiser Verbitterung nicht zu verkennen.

Dennoch ist Bulthaupt klug und gerecht genug, um einzusehen, daß es mit einer einseitigen Ablehnung nicht getan ist. Das ist bezeichnend für die Aufnahme, die der Naturalismus allgemein bei der alten Generation erfuhr. Die Dramatiker machten ihm Zugeständnisse: Wilbrandt, Wildenbruch und Fulda versuchten sich plötzlich auch an sozialen und stark realistischen Stoffen. Die Kritik gibt zu, daß der Naturalismus als Gegenbewegung gegen die alte, unlebendige Epigonendramatik durchaus notwendig war, wenn er auch seinerseits wieder in Übertreibung verfiel[10]. Allgemein wurde dieser Standpunkt, als nach den ersten stürmischen Jahren des Angriffs der Naturalismus seine Gefahr verlor, und die Dichtung sich wieder in einer gesunderen Richtung weiterzuentwickeln schien[11]. Gottschall, das literarische „Konversationslexikon", wie ihn Laube genannt hatte[12], bewies durch literaturgeschichtliche Vergleiche, daß alles, was die Jungen wollten, schon

---

5 B.f.L.U. S. 266/1888.
6 Dass. Gottschall Zur Kritik d. mod. Dramas S. 51 ff.
7 Paul Schlenther: Gerhart Hauptmann 3. Aufl. Berlin 1898, S. 82.
8 ebd.
9 Bulthaupt Briefe 534.
10 Bei Fontane bereits 1889 Causerien S. 188.
11 Bulthaupt 1896 in Dr. I, V ff .Gottschall 1900: Zur Kritik etc. S. V.
12 Laube Werke 30, 210.

einmal dagewesen sei[13]. Bulthaupt in seiner mehr aesthetischen Fragestellung untersuchte in einem vierten Bande der Dramaturgie die Hauptwerke der neuen Richtung daraufhin, ob sie wirklich folgerichtig „naturalistisch" seien. Wo dies der Fall war, lehnte er ab, aber er faßte den Begriff getreuer Naturnachahmung so eng, daß immer noch genug zu würdigen übrig blieb.

Als ihren großen Vorkämpfer hob die neue Bewegung Ibsen auf den Schild. Bulthaupt war schon früh mit ihm in Berührung gekommen. Bereits 1879 weist er auf ihn als eine große Hoffnung hin[14]. Es ist nicht verwunderlich, daß ihm Ibsens Versdramen am nächsten stehen. Der „Brand" gilt auch bei Gottschall als das reifste Werk des Norwegers[15]. Bei den folgenden gesellschaftskritischen Dramen wird das Verständnis bereits sehr erschwert. Doch eine Zeit, die auf sichere Technik und guten Dialog großen Wert legte, mußte das Können Ibsens jedenfalls anerkennen, und die Wahrhaftigkeit seines sittlichen Pathos war über allen Zweifel erhaben. So versucht Bulthaupt auch hier noch eine gerechte Würdigung, und die Einfühlungskraft geht bis zu gewissen Grenzen mit. In dieser schwankenden Haltung berühren sich fast alle Kritiker. So bewundern etwa Fontane und Bulthaupt die „Gespenster", um sich weltanschaulich wieder von ihnen zu entfernen[16]. Bulthaupt liest die „Nora" mit einem unentschiedenen Gefühl, das sich über Aufnahme und Ablehnung nicht ganz klar werden kann, und er versucht, es nachträglich durch mangelhafte Motivierung zu begründen[17]. Einig ist sich die Kritik dann in der Ablehnung der späten, symbolreichen Dramen. Gottschall nennt sie „verschrobene Produkte eines nach Originalität haschenden und spintisierenden Kopfes"[18]. Diese Einstellung, die in nicht ganz so scharfer Prägung selbst ein so begeisterter Ibsenanhänger wie Berger einnimmt[19], vertritt auch Bulthaupt. Er nennt Ibsen den großen Arzt, der seine Umwelt auf ihre Krankheiten aufmerksam machte[20]. Eine letzte Entscheidung über seinen Ewigkeitswert wagt er ebensowenig zu geben wie Berger[21], als Erzieher seiner Zeit aber hält er ihn für notwendig.

Hauptmann wird von Bulthaupt angegriffen nicht als Talent, sondern als Naturalist. Damit sind die Grenzen und gleichzeitig die Möglichkeiten des Verständnisses gekennzeichnet. Bulthaupt kann das aufrührerische Erstlingswerk nicht begeistert aufnehmen wie Fontane[22], weil er von vornherein dogmatisch festgelegt ist.

---

[13] Zur Kritik d. mod. Dramas Vergleichende Studien.
[14] B. C. 147/79.
[15] Zur Kritik d. m. D. 209.
[16] Dr. IV, 107 ff. Causerien 180 ff.
[17] Dr. IV, 88 ff.
[18] Zur Kritik d. m. D. 212.
[19] Meine Hamb. Dramaturgie 273.
[20] Dr. IV, 203.
[21] Meine Hamb. Dramaturgie 278.
[22] Causerien 300 ff.

Aber er erkennt doch überall an, wo er durch die naturalistische Gebundenheit einen Funken echten Künstlertums zu sehen glaubt. Er hat Sinn für feste Technik und damit für Werke wie das „Friedensfest", die „Einsamen Menschen" und „Fuhrmann Henschel". Er fordert dichterische Sprache und findet sie ansatzweise in den „Webern", im „Florian Geyer" und vor allem in der „Hannele". Wie unsicher sein Urteil den Neuen gegenüber ist, wie fern sie ihm letztlich doch stehen, zeigt sich darin, daß er Hauptmanns bestes Werk, den „Biberpelz", als albern und unsittlich abweist, während er das künstlerisch gefährlichste Werk, die „Versunkene Glocke" als die reifste Lösung des Dichters empfindet, lediglich, weil es sich in alten Bahnen zu bewegen scheint. Daß auch Gottschall zu dieser Bewertung kommt[23], zeigt, daß trotz aller Einfühlungsversuche die alte Generation grundsätzlich von der neuen getrennt blieb. Nach den überlieferten Kunstanschauungen war ein anderes Ergebnis nicht zu erwarten.

Sudermann war der große Publikumsliebling des Naturalismus, weil er seiner Zeit mit einer sicheren Technik und einem Stil, der naturalistisch wirkte, ohne es zu sein, entgegenkam. Er schloß sich am stärksten wieder an die Schule des französischen Sittenstücks an.

Auch Bulthaupt läßt sich von ihm blenden. Stofflich macht er Stücken wie „Sodoms Ende" und auch der „Ehre" gegenüber seine Einwände. Er stellt Sudermanns oberflächliche Theatralik — etwa in der „Heimat" — bloß. Aber er schätzt ihn als Künstler ebenso hoch ein wie Hauptmann, und sein Wesen steht ihm persönlich noch näher. Darüber hinaus tritt er in seinem ausgesprochenen Gerechtigkeitsgefühl sehr lebhaft für den Dichter ein, als er nach der ablehnenden Kritik durch die Presse anläßlich der „Schmetterlingsschlacht" mit einem Schlage zu den Toten gerechnet werden sollte. Die süßlichen, späteren Werke, die sich wieder dem Stile Wilbrandts näherten, hält Bulthaupt dichterisch für die besten Leistungen. Die Sicherheit des Urteils verläßt ihn, und er vermag falsches Gefühl nicht vom echten zu unterscheiden. Bezeichnend ist auch hier die Übereinstimmung mit Gottschall[24], der dem „Johannes" als einzigem Werk Sudermanns volles Lob zuteil werden läßt.

Über die anderen Naturalisten hat sich Bulthaupt im Einzelnen nicht ausgesprochen. Eine Zeit lang sah er in Bleibtreu hoffnungsvolle Ansätze. Sein Napoleondrama begrüßte er mit echter Begeisterung wegen seines Idealismus, der ihm ein wohltuender Gegensatz zu dem „überblasierten, frivolen Eigendünkel"[25] des Naturalismus schien. — Max Halbes „Jugend" lehnt er aus stofflichen Gründen ab wie Gottschall[26] oder noch Volkelt[27],

[23] Zur Kritik etc. 84.
[24] Zur Kritik 84.
[25] W. Z. 16468/92.
[26] Zur Kritik 85.
[27] Joh. Volkelt. Aesthetik d. Tragischen 344.

dagegen erkennt er in gewissen Grenzen seinen „Strom" an. Als Begabungen nennt er ferner Schnitzler und Georg Hirschfeld.

Bulthaupt erlebt noch die Überwindung des Naturalismus durch die Zeit einer neuen Romantik. Immer wieder hatte er die Hoffnung ausgesprochen, daß sich aus dem einseitigen Sturm und Drang der Jungen eine neue Klassik entwickeln möge[28]. Doch er wird enttäuscht. Aus einem Extrem fällt die Kunst für ihn in das andere, und die Zeichen innerer Krankheit, die „Dekadence" erkennt er auch bei Hofmannsthal wieder. „Überall in der Kunst wie im Leben aber hat das Gesunde recht, niemals das Kranke. Diesem eine gewisse leidenschaftliche Hingabe und Verehrung zu zollen, das liegt leider im Wesen der modernen Dekadence"[29]. Aber der optimistische Glaube, daß eine gesund veranlagte Begabung immer den Weg zu einer gewissen Klassizität finden müsse, wie er es bei Lessing, Schiller, Goethe und Kleist im „Prinz v. Homburg", bei Grillparzer, bei Hebbel in den „Nibelungen" gefunden hatte, — der Glaube, daß sich deshalb auch die Dichtung einmal wieder zu einer neuen Synthese von Idealismus und Realismus entwickeln müsse, verließ ihn bis zu seinem Tode nicht.

[28] Dass. bei Gottschall Zur Kritik 50.
[29] W. Z. 20515/03.

VIERTER TEIL:

DIE THEATERKRITIK

Siebzehntes Kapitel:

Stil der Theaterkritik

Um den Stoff, der in dem durch fünfundzwanzig Jahre aufgebauten theaterkritischen Werk Bulthaupts vorliegt, ganz auszuwerten, wäre eine eigene, rein theatergeschichtliche Arbeit notwendig. Im Rahmen der geistesgeschichtlichen Aufgabenstellung dieser Untersuchung seien die Theaterkritiken Bulthaupts nur als eine Ergänzung herangezogen, wo sie geeignet sind, Bulthaupts Stilwillen klarzulegen.

Methodisch verlangt dabei der Stoff eine andere Behandlung. Es ist nicht im dem Maße wie bisher möglich, aus eigenen Zitaten aufzubauen, weil in den für den Tagesgebrauch geschriebenen Kritiken die Aussagen gewöhnlich nur auf den Einzelfall bezogen sind und weil es gilt, aus der Fülle von Einzelbemerkungen das Wesen von Bulthaupts Anschauungen zu erkennen. Gleichgerichtete Meinungen von Zeitgenossen erübrigen sich, denn Zustimmung und Ablehnung sind immer in erster Linie bedingt durch das Können eines Darstellers, dann erst durch seinen Stilwillen. Und wenn es gelingt, Bulthaupts Anschauungen über Regie und Schauspielkunst folgerichtig mit seinen dramaturgischen zu verbinden, wenn der theatralische Stil seiner Zeit diesen Anschauungen im selben Verhältnis von Theorie und Praxis entspricht wie das Drama der Zeit der Dramaturgie, dann würden ähnliche Urteile anderer nur Tatsachen erhärten, die bereits bewiesen sind.

Damit Bulthaupts Stilwille in die Zusammenhänge einer geistesgeschichtlich gesehenen Theatergeschichte eingeordnet werden kann, ist es jedoch nötig, jeweils kurz auf die wesentlichen Richtungen der Vergangenheit und Gegenwart einzugehen, in Schlagworten nur, um das Thema nicht übermäßig auszuweiten. Das Ziel ist dabei, eine Ergänzung der Dramaturgie nach Seiten des Sichtbaren zu geben.

Nur kurz seien zur Einführung die bezeichnenden allgemeinen Merkmale der Bulthauptschen Kritik dargestellt. Bulthaupt fühlt sich nicht als Vertreter der ganzen Zuschauerschaft. Seine Kritiken sind in der Ich-Form verfaßt. Bescheiden stellt er seine Meinung nur als die Stimme eines Einzelnen dar. Dabei versucht er, eine Mittlerstellung zwischen Dichter, Theater und Gesellschaft einzunehmen. Vom Standpunkt des Dichters aus fordert er vom Theater stilgemäße Wiedergabe des Werkes, vom Publikum würdige

Aufnahme. Als Sprecher des Theaters verlangt er vom Dichter bühnengerechte Stücke, vom Publikum geistige und geldliche Unterstützung, und wo diese nicht ausreicht, tritt er lebhaft für staatliche Anteilnahme am Theater und genügende Subventionierung ein. Als Vertreter des Kunstpublikums stellt er an den Dichter den Anspruch auf saubere und in ihrer Wirkung eindeutige Stücke, an das Theater den einer im Bereiche des Möglichen höchstwertigen Aufführung.

In der Spielplangestaltung setzt sich Bulthaupt für ein künstlerisch tragbares Verhältnis von ernstem Drama und unterhaltendem Theaterstück ein, etwa im Sinne Laubes. Es kommt ihm weniger auf die Fülle von Klassikeraufführungen an als auf eine genaue Ausarbeitung weniger. Voraussetzung dafür ist ein künstlerisch und zahlenmäßig ausreichendes Ensemble und hinreichende Probenzahl. Gastspiele begrüßt er, solange sie Anregung und Ergänzung bringen. Sie dürfen aber nicht dazu dienen, über Mängel des eigenen Spielkörpers hinwegzutäuschen, denn oberster Grundsatz künstlerischer Wirkung ist die ausgeglichene Gesamtleistung.

„Schauspielkunst und Drama sind die Elemente des Theaters"[1]. Neben einer eingehenden dramaturgischen Untersuchung des Werkes bildet daher auch bei Bulthaupt jeweils die Schauspielerkritik den Hauptteil der Besprechung. Bulthaupt versucht, über seine Mittlerstellung hinaus als Fachmann des Theaters den Schauspielernachwuchs zu bilden. Den Dilettantismus verfolgt er, ohne Rücksicht auf menschliche Härten, wo er ihn findet. Wo geringe Veranlagung, welche in kleinen Aufgaben ausreicht, in größeren einmal versagt, — Fleiß und Energie aber spürbar sind, hält er seine Kritik zurück. Sobald er Begabung spürt, versucht er zu leiten. Vorsichtig in Lob und Tadel, verfolgt er von Rolle zu Rolle den Darsteller, macht ihn auf seine Schwächen aufmerksam, und wenn ein erster, leiser Tadel nicht genügt, geht er zu scharfem Angriff vor, um dann mit um so größerer Genugtuung Besserung und Fortschritt festzustellen.

Bulthaupt besitzt ausgebildete handwerkliche Kenntnis, um die Beherrschung aller technischen Mittel überprüfen zu können. Er sieht auf saubere Sprechtechnik in dialektfreier, ungekünstelter Aussprache, richtigem Tonansatz, Deutlichkeit und genügender Lautstärke der Rede, auf Ausdrucksreichtum und Modulationsfähigkeit des Organs, auf Sicherheit der Atemtechnik. Er fordert Natürlichkeit in Haltung und Bewegung, Gründlichkeit im Lernen der Rolle, kurz alle die selbstverständlichen Voraussetzungen, die bereits Lessing ausgesprochen hat[2], die aber von der durchschnittlichen, literarischen Kritik nicht genügend berücksichtigt werden können, weil das nötige Fachwissen fehlt. Vor allem für Bulthaupts Zeit ist diese Kritik als Ausgleich erfreulich, da ein durch-

[1] Artur Kutscher, Elemente I, 119.
[2] Hamb. Dram. 17, 19, 21, 22, 40.

schnittliches Theater, für das er ja seine Kritiken schrieb, im Regisseur eine mehr ordnende als leitende und erziehende Macht besaß. In dieser fachmännischen Überprüfung der schauspielerischen Leistung besitzt die Bulthauptsche Kritik große Ähnlichkeit mit der Laubes[3].

Die Besprechungen sind im Tone ernster, fast wissenschaftlicher Untersuchungen geschrieben. Bulthaupt gebraucht gelegentlich Fachausdrücke, die nur dem Schauspieler verständlich sein können. Später ändert sich der Stil ein wenig. Er wird flüssiger; geistreiche Wortspiele, launige Wendungen werden eingeflochten, ohne daß die Kritiken dabei Gefahr laufen, oberflächlich zu werden.

Das möge zur allgemeinen Charakteristik genügen. Die Aufgabe der Untersuchung soll im Folgenden darin bestehen, aus dem umfangreichen Stoffgebiet die Äußerungen zusammenzustellen, die eine Bestimmung des Bulthauptschen Stilwillens zulassen.

Achtzehntes Kapitel:

Regie (Der dekorative Realismus)

Drei große Regisseure hatten die Kunst der Inszenierung in den Jahren von 1850 bis 1880 bestimmt. Laube, bei dem das Wort und die Ausarbeitung der schauspielerischen Darstellung im Vordergrund stand, Dingelstedt, im Gegensatz zu Laube der Meister der äußeren Ausstattung, und der Herzog Georg von Meiningen, der die Bestrebungen beider vereinte: Kostüm und Bühnenbild in prächtigen Ausmaßen und genauer historischer Treue und eine abgewogene schauspielerische Gesamtleistung.

An ihn schließt Bulthaupt an, wenn er an den Regisseur zwei Forderungen stellt: 1) Dekoration, Kostüm und alle andern technischen Hilfsmittel mit Sorgfalt zu behandeln 2) die Beeinflussung jeder einzelnen, auch der kleinsten Rolle, ihre geistige Durchdringung, und die Anleitung zur entsprechenden äußeren Wiedergabe[1]. Er fordert „richtige Erfassung dessen, was in dem dramatischen Gefüge hervorgehoben, was in den zweiten Plan geschoben werden muß, die eigentümlich freie Anpassung an den Geist jedes dargestellten Kunstwerkes, kurz die vollendete Ausmeißelung des dramatischen Ganzen“[2]. Mit diesen Bestimmungen, die Bulthaupt in der Arbeit der Meininger erfüllt sieht, ist die moderne Auffassung des Regisseurs festgelegt.

Die Meininger hatten gefordert, daß das Bühnenbild aus dem Geiste und der Stimmung des Werkes entstehe. Auch Bulthaupt sieht im Bild den „idealen Leib für die Seele der Dichtung“[3].

---

[3] vgl. dazu Erich Ziemann: Heinrich Laube als Theaterkritiker. Schaubühne 3, Emsdetten i. W.

[1] B. C. 118/81.

[2] ebd.

[3] Vorträge 344.

Heftig wendet er sich gegen Dingelstedt, der seine Bilder gern nach dem Gesichtspunkt des äußerlichen Schaugepränges einrichtete und dabei oft dem Geiste der Dichtung Gewalt antat, ebenso gegen Laube, der unter einseitiger Betonung des Schauspielerischen das Bild vernachlässigte. Doch auch er bleibt selbstverständlich an die Voraussetzungen seiner Zeit gebunden.

Stimmung des Werkes bedeutet für ihn in erster Linie wieder geschichtliche Atmosphäre. Die starke Betonung des Historischen ist zu verstehen aus der Gegnerschaft gegen den alten Theaterbetrieb, der über eine geringe Anzahl von festen Dekorationen verfügte, der den „Romeo" in Straßen des deutschen Mittelalters spielen ließ[4], oder europäische Oktoberstimmung durch einen Palmenprospekt aus der „Zauberflöte" wiedergab[5]. Statt dessen verlangt Bulthaupt wie die Meininger strenge Bindung an den historischen Rahmen. Wie in der Dramaturgie wird aber auch in der Inszenierung jedes Stück als geschichtlich festlegbar empfunden. Bei Molières „Geizigen" rechnet er sich aus, daß das Stück 1667 entstanden ist, daß aber, dem Charakter der Hauptperson entsprechend, die Möbel aus einer Generation früher stammen und folglich den Stil von 1610 tragen müssen[6]. Wie sehr diese geschichtlichen Rücksichten an das Werk herangetragen werden, zeigt ein Vorschlag wie dieser, daß Bulthaupt in der „Braut von Messina" im Gartenbild eine Herme, ein Madonnenbild und einen Sarazenenbau verlangt, um die Begegnung der antiken, christlichen und normännischen Kultur darzustellen[7].

Auch das Kostüm hat sich streng an die Geschichte zu halten. Es wurde noch bis in die achtziger Jahre auf den Durchschnittsbühnen mit einer unglaublichen Sorglosigkeit behandelt. Bulthaupt verfällt mit den Meiningern in das Gegenteil: die Kleidsamkeit im Sinne des modernen Geschmacks spielt keine Rolle[8].

Wie Bulthaupt vom Dramatiker eine größtmögliche Beschränkung der Bildzahl fordert, so auch vom Regisseur. Daß darunter der Geist des Werkes leiden kann, gibt er zu, aber in der Anwendung ist er noch sehr großzügig. Als vorbildlich empfindet er etwa die Inszenierung der Meininger von „Was ihr wollt", die sämtliche Szenen um Olivia in einer Dekoration vereinigten und dabei die Trinkszene etwa in eine Gartenlaube verlegten. Auch hier schieben sich geschichtliche und technische Rücksichten über den grundsätzlichen Ansatz, ein neuer Beweis, daß theoretische und praktische Dramaturgie zwar aus der gleichen Quelle

---

4 W. Z. 14799/88.
5 W. Z. 13193/83.
6 B. C. 341/79.
7 W. Z. 13311/84.
8 Als Dramaturg verlangt Bulthaupt zwar, daß geschichtliche Vorgänge dem Empfinden der Gegenwart nahezurücken sind, wo er aber selbst bildnerische Vorschläge machen soll, bleibt es bei bloßer Kopie der Geschichte. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß die Dramatik ebenfalls über diese Grenze nicht hinauskam.

abgeleitet sind, aber in ihrem Ausdruck an die Zeit gebunden bleiben.

Der Stil des Bühnenbildes entspricht dem gleichzeitigen Stil der Malerei: für große Stoffe verlangt Bulthaupt reiche, prunkhafte Ausstattung im Sinne der Geschichtsmaler Makart oder Piloty, für Werke, die in einer bürgerlichen Welt spielen, kleine charakteristisch gehaltene Räume, so für den „Götz", „Clavigo", den „Faust", „Kabale und Liebe" oder den „Zerbrochenen Krug". Sie gleichen der gleichzeitigen Genremalerei eines Defregger oder Knaus, die, um eigentliche Stimmung zu geben, ihre Räume mit einer Fülle von „malerischem" Zubehör versieht und in der Freude an einer nur stofflich verbundenen Kleinteiligkeit den künstlerischen Zusammenhang vergißt.

Die erste Bedingung zu einer künstlerischen Aufführung ist das vollendete Zusammenspiel[9]. Das war ein Grundsatz der Meininger, der schon von Laube durchgeführt war. Auf diesem Gebiete gab es keine grundlegenden Neuerungen durchzuführen.

In der Bewegung der Schauspieler fordert Bulthaupt einen gemäßigten Realismus. Die Goetheschen Regeln für Schauspieler gelten nicht mehr[10], dennoch muß jede Bewegung so gerichtet sein, daß der Zuschauer ihre charakteristische Seite sieht. Spricht der Schauspieler mit dem Rücken zum Publikum, so ist das jedenfalls gefährlich. Auch hier bleibt der Realismus „dekorativ".

Die größte Liebe der Zeit gehört der Massenregie. Sie war es, die den Ruf der Meininger begründete. Tatsächlich war ihre Pflege nach der Nachlässigkeit, mit der sie zuvor behandelt war, ein großes geschichtliches Verdienst[11]. Die frühere Steifheit und Unnatürlichkeit wurde aufgegeben zu Gunsten bewegter, aufgelöster Gruppengestaltung. Aber man fordert Massen, wo sie irgend zu begründen sind. Vor allem Shakespeare gegenüber wird der Grundsatz gefährlich. Was soll ein Volksauflauf hinter dem königlichen Sarg bei der Verführungsszene in Richard III, wie ihn Bulthaupt fordert![12].

Die Masse besteht für den Stilwillen der Zeit aus einer Anhäufung von selbständigen Menschen. Bei den Meiningern spielte jeder Statist seine eigene Rolle. Für gewisse Werke bedeutet das eine Gefahr: In der Ablehnung jeder chorischen Zusammenfassung fordert Bulthaupt in der „Braut von Messina" eine Auflösung der Chöre, sie sollen die Hauptpersonen „malerisch umlagern"[13]. Entsprechend sollen auch die Chorpartien an Einzelsprecher verteilt werden. Diese Bildvorstellung, die wieder der Historienmalerei entspricht, ist Ausdruck einer individualistisch-demokratischen Zeit.

---

[9] B. C. 76/78.
[10] B. C. 271/77.
[11] vgl. Martersteig: D. dtsche. Th. d. 19. Jhdts. S. 642/3.
[12] Dr. II, 190.
[13] Dr. I, 402.

Gefühl und Nüchternheit bedingen auch den Stil der Inszenierung. Die Nüchternheit fordert strenge Geschichtlichkeit, psychologische Herausarbeitung jedes Menschen in einer Massenbewegung. Das Gefühl verlangt vom Bilde dekorative Großzügigkeit oder Fülle von liebenswerten charakteristischem Beiwerk, und von der Wirkung des Ganzen — Stimmung. Berühmt sind die Inszenierungen der Meininger gerade um ihrer Stimmung willen. Laubes Stil war (entsprechend seiner dramaturgischen Haltung) sehr viel nüchterner, nur auf die Herausarbeitung der Charaktere und Handlung bedacht[14].

Aber die Unsicherheit des Gefühls zeigt sich auch wieder in der Behandlung der stimmungsmäßigen Werte. Im Ganzen hat der Geschmack gegenüber den häufig opernmäßigen Wirkungen Dingelstedts zugenommen, Bulthaupt überwindet sie aber noch nicht ganz. Die Stimmung erscheint gemacht, der Strenge des Werkes nicht entsprechend, wenn Bulthaupt verlangt, daß der ermordete Wallenstein in einem (selbstverständlich) roten Teppich gehüllt, noch einmal über die Bühne getragen werden soll, oder daß Prinz Heinz (Heinrich IV) beim Tode seines Vaters mit der Krone, dem Zuschauer sichtbar, auf einen Balkon treten soll, um dort, vom Licht der untergehenden Sonne umspielt, gleichsam „symbolisch" bereits gekrönt zu werden.

Zur Untermalung der Handlung wird reichliche Verwendung der Musik empfohlen, wieder oft in einem gefährlichen Sinne. Das Schlußwort des Faust I. „Ist gerettet" denkt sich Bulthaupt achtstimmig in einem vollen Akkord von oben herab gesungen, „während ein lichter Glorienschein auf die zusammenbrechende Unglückliche fällt"[15].

Das Ergebnis ist das gleiche wie in der Dramaturgie. Gefühl und Nüchternheit sind die Triebkräfte des Stilwillens, das Gefühl nimmt der Generation Laubes gegenüber einen größeren Raum ein, unterliegt aber wieder der Gefahr, im Geschmack unsicher, anempfunden zu werden.

Neunzehntes Kapitel:

Schauspielkunst

Der eigentlich künstlerisch Tätige im Theater ist der Schauspieler. Der Regisseur hat die Aufgabe, nachfühlend die Atmosphäre eines Werkes zu gestalten[1], der Schauspieler muß das eigene Selbstgefühl und die Forderungen seiner Rolle zu einer künstlerischen Einheit bringen. Wie weit bei diesem Vorgang verstandesmäßige Tätigkeit und elementare Freude an der Darstellung der eigenen Persönlichkeit beteiligt sein sollen, ist eine alte Streit-

[14] vgl. Laube 30, 216.
[15] Dr. I, 223/4.
[1] vgl. Kutscher, Stilkunde d. Th. S. 17 ff.

frage der Schauspieltheorie[2]. Nicht zufällig fordert Lessing, in dessen eigenem Schaffen die Verstandestätigkeit überwiegt, auch vom Schauspieler die reine Nachahmung, — der Romantiker Tieck dagegen bekämpft den reflektierenden Schauspieler Iffland und fordert dafür das reine Elementarspiel. Sein Vorbild ist Fleck.

Bulthaupt läßt die Leidenschaft in sich „höchstens künstlerisch rasen"[3]. Die künstlerische Tätigkeit sieht er in einer verstandesmäßigen Klarheit des Entwurfes, die in der Ausführung gefühlsmäßig gesteigert wird. So ist es auch beim Schauspieler: seine „seltsame Kunst . . . besteht in der Aufhebung der Antinomie zwischen dem vorbereitenden Verstande und der Inspiration des Augenblicks. Der Verstand gießt die künstlerischen Formen, im Momente des Spiels füllt sie die Leidenschaft aus"[4]. Der Schauspieler hat seine „Persönlichkeit der darzustellenden Rolle unterzuordnen"[5] aber „ein gewisser Spielraum muß seiner Individualität offen bleiben, wenn uns nicht die leere Schablone anstarren soll"[6]. — Zuerst Verstand, dann Gefühl, das bedeutet wieder, daß das Gefühl nicht ursprünglich vorhanden sein muß, sondern jeweils anempfunden werden kann.

Der reine Selbstspieler ist Bulthaupt ebenso fragwürdig wie der reine Charakteristiker. Wenn die Leidenschaft sich auf sich selbst verläßt, so entsteht in seltenen Fällen daraus etwas Riesenhaftes, „in den meisten aber wird es heißen müssen: 'Da kann sich kein Gebild gestalten'"[7]. Wo das Gefühl aber ganz fehlt, bei dem nur nachahmenden Er-Spieler, ist eine künstlerische Gestaltung nach Bulthaupts Ansicht ganz unmöglich. Wie in der Dramaturgie das Gefühl bei ihm die Nüchternheit überwiegt, so auch hier: lieber die „Richtung auf das Ganze", wenn sie auch einseitig und gewaltsam ist, als eine „kleinliche Nüancenjagd"[8]. Das ist eine Entwicklung über Laube hinaus, der mit seinem Sprachmeister Strakosch seine Schauspieler gerade zur Reflexion erziehen wollte, der als Regisseur die eigene Spielauffassung unterdrückte, und die Rede autoritativ auf Leseproben nach seinem Wunsche gliedern und aufbauen ließ[9].

Allzu groß ist der Unterschied zwischen Laube und Bulthaupt wiederum nicht zu werten. Beide gehen aus vom Verstand

---

[2] sh. dazu Kutscher Elemente I, 52—81, und Clemens Sauermann: Die sozialen Grundlagen des Theaters, Schaubühne Bd. 11 Emsdetten 1935, S. 14 ff.

[3] Briefe S. 163, vgl. 2. Kapitel, S. 18/9.

[4] B. C. 279/79.

[5] B. C. 264/77.

[6] W. Z. 16995/94.

[7] B. C. 279/79.

[8] W. Z. 15064/88.

[9] vgl. besonders „Das nordd. Theater" 31, 109—12 u. 114—125 sh. außerdem Martersteig S. 427/31.
Bezeichnend ist Laubes unwillkürliche Abneigung gegen einen Elementarspieler wie Mitterwurzer: „Wenn er dreißig sagen soll, so ist er immer versucht, wenigstens einunddreißig zu sagen" (31, 140.) — Aus demselben Grunde lehnt Fontane durchgehend Matkowsky ab (Causerien 396 ff.)

und fordern dann erst gefühlsmäßige Durchdringung. Vor die Entscheidung gestellt, welches Element dabei wichtiger sei, würde Laube wahrscheinlich mehr jenem, Bulthaupt diesem zuneigen.

Das Drama ist nach Bulthaupt äußerer Ausdruck innerer Vorgänge. Die Sprache darf dabei so weit über die Wirklichkeit gesteigert werden, als sie Ausdruck der Gefühle bleibt. Das ist auch die Grundregel für das schauspielerische Gestalten. Da der Gefühlsausdruck im Drama verschieden geartet ist nach Art des Werkes und des Dichters, sind auch verschiedene Möglichkeiten schauspielerischen Stiles gegeben, nur daß alle in bestimmten Grenzen bleiben müssen. Ein realistisches Werk braucht realistische Darstellung, ein klassizistisches verlangt von sich aus stärkere Stilisierung in Ton und Gebärde.

Erinnert sei daran, daß Rötscher noch für den schauspielerischen Stil einen Ausgleich zwischen Realismus und Idealismus forderte. Nach seiner Ansicht soll der Schauspieler bei Gestalten, die vom Dichter einseitig stilisiert gehalten sind, den künstlerischen Ausgleich durch stärkere Charakterisierung schaffen und umgekehrt[10]. Auf einer solchen mittleren Ebene lag noch Laubes Stil; allerdings verfolgte er dabei eine mehr realistische Linie. Rötschers Forderungen sind nicht so gewaltsam, wie sie vielleicht auf den ersten Blick aussehen. Als man sie vergessen hatte, entstand jene einseitige ausgleichslose Stilbildung eines nüchternen, empfindungslosen Realismus einerseits (die Laubenachfolge)[11] und eines nur pathetischen, dekorativ-malerischen Klassizismus andrerseits (der „Hoftheaterstil", Klara Ziegler).

Bulthaupts Forderungen erscheinen Rötscher gegenüber vielseitiger, sie sind in ihrer Auswirkung aber gefährlich, zumal eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten, ein für jedes Werk neuer Stil nie von einem einzelnen Schauspieler zu beherrschen sind. So ist die Gefahr der Grenzüberschreitung größer als die Möglichkeit zu scharf abgegrenzter Stilbildung.

Man kann Bulthaupt nicht nachsagen, daß er diese Gefahren nicht erkannt habe. Seine kritische Tätigkeit besteht gerade in einer dauernden Abgrenzung.

Als eine allgemein verbreitete Ausdrucksweise findet Bulthaupt den Konversationsstil vor. Er ist entstanden unter der Herrschaft Laubes. Schnelle, gemäßigte, nüchtern natürliche Sprechweise, Beschränkung und Eleganz der Bewegung bezeichnen ihn. Für Laube war Konversation die Grundlage für jeden Schauspieler, der in ihrer Schule lernen sollte, in Sprache und Bewegung natürlich zu werden, bevor er an große, klassische Aufgaben heranging, — um, mit anderen Worten, das Ausspielen der eigenen Persönlichkeit einzuschränken, und, sicher in jeder Wirkung, zu

[10] Rötscher: Kunst der dram. Darstellung 24 ff.

[11] Laube selbst war eine zu große künstlerische Persönlichkeit, als daß der Schauspieler unter seiner Leitung dieser Gefahr unmittelbar ausgesetzt gewesen wäre.

einem vom Geiste bestimmten Stil zu gelangen[12]. In diesem Sinne erkennt auch Bulthaupt den Konversationsstil an[13]. Aber seine Gefahren haben sich bereits deutlich gezeigt: nur bei den wenigsten Schauspielern ist der Übergang zu einem gefühlsbetonten, mit reichen, menschlichen Zügen ausgestatteten klassischen Stil möglich, und die gegenteilige Folge, nüchterne Darstellung auch in Rollen, die Leidenschaft verlangen, allgemein üblich. Schon Laube überschritt nicht gerne eine mittlere Gefühlsebene, wie er ja auch für Shakespeares und Kleists übermenschliche Leidenschaft kein Verständnis hatte. So entstand leicht jener vorsichtige, blasse Realismus, als dessen bezeichnenden Vertreter Bulthaupt den späteren Lewinsky angreift. Erfreulich ist bei ihm die Zurückhaltung von aller „Effekthascherei", aber sie wird nur erreicht durch einen Mangel an Unmittelbarkeit.[14] Dieser Realismus bringt alle Größe auf ein menschliches Normalmaß. Wo eigene Persönlichkeit und schauspielerisches Temperament in einem Maße vorhanden sind wie bei Lewinsky, ist diese Blässe weniger gefährlich als bei einem rein reflektierenden Schauspieler wie Barnay. Er gibt statt der Einheit einer künstlerischen Schau die Zersplitterung „in lauter kleine, geistreiche Details"[15]. Barnay ist ein kluger Schauspieler, aber Aufgaben der Leidenschaft gegenüber ist der schärfste Naturalismus besser als seine nüchtern realistische Zusammensetzung[16].

Wo realistischer Stilwille und Mangel an Geschmack zusammentreffen, entsteht jener „platte Realismus", der jede Gestalt im Ausdruck bürgerlicher Umgangsformen darstellt, der die Verse in Prosa auflöst, den Fluch in Schelten, königliche Würde in bürgerliche Gutmütigkeit. Ihn verfolgt Bulthaupt auf das Schärfste. Dieser realistische Prosaton, den man so gerne für maßvoll ausgeben möchte, ist für ihn nichts als „Kälte, Plattheit und Nüchternheit"[17].

Gefühlsmäßig neigt Bulthaupt vielmehr zur Seite eines pathetischen und stilisierten Klassizismus. Solange er die „Wahrhaftigkeit der Gestikulation der Schönheit nicht geopfert" sieht[18], solange das „Pathos der Rede mit echter Empfindung getränkt" ist[19], geht er bis an die äußerste Grenze mit. Und er macht dem „pathetischen Idealismus" um so größere Zugeständnisse, als er ihn für eine notwendige Gegenbewegung gegen den auch in das klassische Drama eingedrungenen Salonton hält.[20] Doch Übertreibung

---

[12] sh. Laube 30, 120.
[13] vgl. seinen Aufsatz „Die dtsch. Bühne der Gegenwart" in „Grenzboten" 1882, S. 23 ff.
[14] W. Z. 17376/95.
[15] Dr. II, 348.
[16] Dr. II, 279 ff.
[17] W. Z. 12854/82. Vgl. auch Dr. I. 393.
[18] W. Z. 18619/98.
[19] ebd.
[20] B. C. 77/82.

wehrt er ab: selbst von einer Schauspielerin wie Clara Ziegler zieht er sich nach anfänglicher Hochschätzung zurück. Ihre Medea wird „idealistischer in Wort und Geist behandelt, als es dem Dichter vorgeschwebt und als es sich mit dem Charakter verträgt“[21]. Sie beherrscht die Sprache, aber sie deckt nicht immer den Sinn des Gesprochenen[22]. Doch „wie sie jedes Wort gewissermaßen plastisch wiedergibt, so wahren auch ihre Bewegungen stets Würde und Schönheit“[23]. Das gleiche Urteil gilt für Possart.

Den Naturalismus lehnt Bulthaupt als Grundsatz auch in der Schauspielkunst ab. Mimik und Sprache sollen die Vorgänge der Seele spiegeln, nicht die Erscheinung naturgetreu wiedergeben. Alle zufälligen Bewegungen und Äußerungen des Alltags sind zu vermeiden, solange sie nicht aus dem Wesen der Dichtung kommen. Naturalistische Nachahmung ist zu leicht, als daß sie ein künstlerischer Vorgang sein könnte[24]. Im Einzelnen sucht Bulthaupt (wie in der Dichtung) durch alle Äußerlichkeiten hindurch auch im naturalistischen Schauspieler den künstlerischen Kern zu finden. Und sobald er diesen entdeckt hat, ist er befriedigt. Die Duse vor allem ist ihm ein Beweis, daß es naturalistische Schauspielkunst garnicht geben kann: sie ist Künstlerin, und dem alten Burgtheaterstil viel näher als der neuen Berliner Schule[25]. Zu Kainz gewinnt er kein Verhältnis, und wo er vollends rücksichtslose Darstellung des Gewöhnlichen findet, verliert er über seiner sittlichen Entrüstung den sicheren Blick für schauspielerische Begabung[26].

Daß alle Stilmöglichkeiten in einer Person nicht zu verkörpern sind, weiß Bulthaupt. Die größte Vielseitigkeit und Werkgerechtigkeit sucht er auch in der Schauspielkunst in der Verbindung von „Realismus und Idealismus“. Diese Stilstufe hat für ihn das Burgtheater und hier besonders der alte Sonnenthal erreicht. „So fern er dem gespreizten Kothurngang ist, so fern ist er der saloppen Manier, den Vers wie Prosa zu sprechen.“[27] Er verbindet Einfachheit in einer vom Ganzen her gesehenen Auffassung und charakteristische Fülle, die niemals kleinlich wirkt[28]. „Jedes Wort, jede Gebärde löst sich in Leben auf, das, auf sicherster Beobachtung der Wirklichkeit ruhend (wo gäbe es echte Kunst, die einen andern Anfang nähme?), doch von allen Zufälligkeiten im künstlerischen Feuer siebenfach geläutert ist“[29]. Sonnenthal verbindet Intelligenz und Empfindung, Natur und Plan, Leidenschaft und Schönheit.

---

21 W. Z. 17260/94.
22 Dr. I, 155.
23 ebd.
24 vgl. Dr. IV, 590/1 und 604/05.
25 W. Z. 17362/95.
26 Eine seiner schärfsten Kritiken ist gegen die damals noch unbekannte Hedwig Wangel als Anisja (Macht der Finsternis) gerichtet W. Z. 19856/02.
27 W. Z. 14480/87.
28 ebd.

Natürlichkeit ohne naturalistische Übertreibung, Einfachheit ohne Eintönigkeit, Empfindung ohne Sentimentalität, Klugheit ohne falsches Denken, Leidenschaft ohne pathologische Übertreibung, Können ohne Virtuosität, das sind die wesentlichen Forderungen, die Bulthaupt an den Schauspieler stellt.

Die Erziehung zu diesem Ideal sieht er wie Laube darin, daß der Schauspieler zuerst die Schule des Lebens durchmachen soll, auf dem Theater also die Erziehung zum Natürlichen im Konversationsstück. Auch hier ist Sonnenthal das Vorbild. Er hat „in jüngeren Jahren . . . mit der selbstverständlichen Leichtigkeit der Salonunterhaltung eben auch eine Natürlichkeit der Sprache und Umgangsformen gewonnen, die ihn fortan von jeder Künstelei und pathetischer Unnatur fernhielt. Und er brauchte künstlerisch nur zu steigern und zu stilisieren, was er dort gelernt, um nun auch Shakespeare und Schiller mit Einfachheit und Größe zugleich zu behandeln".[30]

Sonnenthal ist der einzige Künstler der Zeit, bei dem Bulthaupt die Verbindung von Realismus und Idealismus vollkommen gelungen sieht. Es ist bezeichnend, daß gerade einem Schauspieler dieses Verdienst zugesprochen wird. Denn so gewiß Schauspielkunst reproduzierend ist, so bewegt sie sich doch zwischen den Polen von Ich und Rolle, und kann bei einer stärkeren Neigung zum Nachgestalten den Mangel einer anempfundenen, nicht naturgeborenen Kunst am leichtesten verdecken.

Und gerade Sonnenthal zeigt die Begrenzung des Künstlertypus jener Zeit. Seine Kunst bewegte sich ebenfalls in den Grenzen von Gefühl und Nüchternheit. Ihm fehlte die große Leidenschaft, dafür besaß er eine „bewunderungswürdige Harmonie des Inhalts und der Form"[31]. Sein Gefühl fand nicht immer die Grenze zwischen echter und falscher Empfindung. Er gab, „wo es ging, einen Schuß tränenlockernder Sentimentalität"[32].

Bulthaupts schauspielerischer Stilwille entspricht genau der Haltung seiner Dramaturgie. Auch der Schauspielstil soll „induktiv" aus dem Werk gewonnen werden, und was er „deduktiv" als Ausgleich zu geben hat, ist wieder ein Nebeneinander von Gefühl und Nüchternheit. Das Gefühl ist bei Bulthaupt stärker als bei Laube und den Stil rein nüchterner Reflexion lehnt er vollends ab (Barnay[33]). Für einen leidenschaftlichen Gefühlsstil (Mitterwurzer, Matkowsky) hat er Sinn[34], aber er baut auf ihn nicht seine Gesetze. Der Stil Sonnenthals bedeutet die Fassung eines bewegten (nicht leidenschaftlichen) Inhalts in schöne Form im Ausdruck einer vollen Empfindung, die aber die Grenze zur Sentimentalität nicht immer zu wahren weiß.

29 14484/87 W. Z.
30 W. Z. 20615/04.
31 Martersteig 458, auf dessen Analyse ich mich hier stütze.
32 Martersteig 458.
33 Sh. auch Martersteigs Analyse 664.
34 Im Gegensatz zu Laube, parallel zu ihrer Shakespeareauffassung.

SCHLUSS

Zwanzigstes Kapitel:

Bulthaupt und das Problem des Epigonentums

Als Grundeigenschaften Bulthaupts stellten wir ein Neben- und Gegeneinander von Gefühl und Nüchternheit fest. Durch den Vergleich mit seinen Zeitgenossen erwiesen sich diese Bedingungen als dem gesamten Epigonentum eigentümlich, in Wissenschaft und Kunst gleich ausgeprägt. Geschichtlich ließ sich die Entwicklung von einer mehr verstandesbetonten Richtung[1] zu einer gefühlsbetonten[2] verfolgen.

Das Gefühl fordert bei Bulthaupt: 1) inhaltlich die Darstellung des gesteigerten Lebens in charakteristischer Schönheit. 2) formal einen zum Miterleben zwingenden Organismus als äußeren Ausdruck der inneren Kräfte.

Der Verstand in seiner Prägung als Nüchternheit verlangt: 1) inhaltlich die Darstellung der lückenlosen Kausalität als eine Grundforderung künstlerischer Wahrheit. 2) formal: den klar erkennbaren Mechanismus (im Drama nach den Grundsätzen der Freytagschen Bestimmungen). Wo alle vier Forderungen vereinigt sind, bei Schiller, ist volles Verständnis möglich. Wo Kausalität oder klassische Dreiecksform fehlt, wie bei Shakespeare, erheben sich die Grenzen der Einfühlungskraft.

Dem entspricht die Verbindung von Idealismus und Realismus: Bulthaupt ist Klassizist in der Forderung der Formenschönheit (Gefühl) und der Formenstrenge (Verstand), Realist in der Forderung charakteristischer Menschengestaltung (Gefühl) und lückenloser Kausalität (Verstand). Mit andern Worten: ein sehr eng gefaßter Realismus des Inhalts und eine strenge Klassizität der Form bezeichnen den Bulthauptschen Stilwillen. Dieses Bild ergibt sich jedenfalls nach seinen grundsätzlichen Aussagen. Im Einzelfall widerspricht das Gefühl dem Verstand. So kommt es, daß er mit einem oft erstaunlichen Willen zur Einfühlung versucht, auch Werke, die ihm ferner stehen, gefühlsmäßig nachzuempfinden. Der politische Liberalist versucht auch in der Kunst, jedes Werk aus sich zu begreifen. Von Shakespeare bis zu Hauptmann gibt es keinen bedeutenderen Dramatiker, den er ganz ablehnt. Dieses Gerechtigkeitsgefühl ist aber, weil es sich auf einer vom

---

[1] Laube, Rümelin, in der Dichtung die „nüchternen" Epigonen Kruse, der junge Gottschall etc.

[2] Bulthaupt, in der Dichtung Wilbrandt, Wildenbruch.

Verstand unabhängigen Anempfindung aufbaut, nicht stark genug, die Einwände der Nüchternheit auszuschalten. Es überdeckt sie nur.

So besteht seine Dramaturgie aus Widersprüchen zwischen Gefühl und Verstand. Der erste Widerspruch liegt in der Methode: Gefühlsmäßig verlangt Bulthaupt die „induktive Methode", die ihre Gesetze in dauernder Einfühlung nur aus dem Werk ableitet. — Aber der Verstand läßt sich nicht ausschalten: er trägt immer wieder die Geisteshaltung des neunzehnten Jahrhunderts an das Werk heran, so stark, daß der Unterschied zu den Zeitgenossen nur in Einzelheiten sichtbar wird.

Der zweite Widerspruch zeigt sich in der Wertung: Als Erbe der alten Aesthetik fordert Bulthaupt von der Kunst Schönheit. Gefühlsmäßig aber erkennt er auch die Häßlichkeit an, wo sie wahr ist. Der Versuch aber, auch die Häßlichkeit als Schönheit zu erklären, gelingt ihm gegenüber naturalistischen Werken nicht überzeugend. Die Begriffe der alten, angewandten Aesthetik passen nicht mehr für sie.

In Methode und Wertung überwindet Bulthaupt die Kunstauffassung des Epigonentums gefühlsmäßig, aber nur im Einzelfall. Verstandesmäßig bleibt er ihr verhaftet. Die Widersprüche von Gefühl und Nüchternheit machen eine Weiterbildung unmöglich.

Wo liegt der Grund für diesen Widerspruch, die Erklärung dafür, daß eine Synthese von Gefühl und Verstand zu einer neuen Klassizität nicht gelang? Mit dem Wort „Epigonentum" ist noch nicht alles ausgesagt, denn rückwärts gewandt war auch die deutsche Klassik. Ohne Griechentum und Renaissance ist sie nicht zu denken.

Die Bedingungen zu einem Wiedererwachen der klassischen Kultur schienen in der Zeit des Epigonentums denkbar günstig zu liegen. Wie im achtzehnten Jahrhundert Goethe und Schiller die Synthese aus einer Verstandes- und einer Gefühlskultur, aus Aufklärung und Sturm und Drang fanden, so suchte man jetzt die Verbindung von Realismus und Formalismus. Aber die weltanschauliche Grundhaltung widersprach einer solchen Vereinigung. In der deutschen Klassik nämlich war ein Zusammengehen von Gefühl und Verstand möglich in der Philosophie (Schiller) und in der wissenschaftlich unterbauten Naturanschauung (Goethe). Diese beiden Werte besitzt das Epigonentum nicht mehr. Philosophie ist Angelegenheit weniger Gelehrter geworden, die Dichtung hat sich von ihr getrennt, im allgemeinen Bewußtsein wird sie ersetzt durch Geschichtlichkeit. Die synthetische Naturanschauung Goethes hat der analytischen Naturwissenschaft Darwins Platz gemacht. Beide schließen als strenge Sachwissenschaften das Gefühl aus.

Solange die Geschichte als Lebensprinzip empfunden wird wie bei Hegel und Hebbel, ist noch Einheit der Kultur möglich. Der Dualismus von Mensch und All, von gefühlsmäßiger Erhebung

des Individuums und einer unerbittlich regelnden logischen Ordnung wird von Hebbel empfunden, und gerade diesen Zwiespalt gestaltet er künstlerisch.

Doch bereits Hebbels Altersgenossen fühlen diese Zerrissenheit nicht mehr. Sie denken streng logisch, streng naturwissenschaftlich oder geschichtlich, neben Hegel erscheint Comte. Das Gefühl ist ausgeschaltet, aus lebendiger Vernunftsanschauung ist nüchterner Positivismus geworden. In der Dramaturgie wird diese Stufe von Laube, Freytag, Frenzel und Rümelin eingenommen.

Bulthaupts Zeit setzt dagegen wieder das Gefühl ein. Man erkennt die Nüchternheit in ihrer engen Begrenzung. Aber aus dem Anlauf entstehen keine schöpferischen Taten, weil es nicht gelingt, Naturwissenschaft und Geschichte ihres positivistischen Charakters zu entkleiden und etwas Neues an ihre Stelle zu setzen. Der Verstand erkennt weiter das geordnete Reich der Naturwissenschaft und Geschichte an, das Gefühl flüchtet sich in ein erdfremdes Reich der Schönheit. Ein gewonnener Krieg scheint diese Haltung äußerlich zu rechtfertigen. Da das Gefühl aber vor den letzten Fragen ausweicht, wird es im künstlerischen Ausdruck der Zeit, wo es hohes Pathos geben möchte, zur Phrase, — wo es das Innere eines Menschen öffnen möchte, zu sentimentaler Anempfindung. Der Widerspruch von Verstand und Gefühl bedingt die Leistungen eines Makart und Piloty ebenso wie die eines Wilbrandt und Wildenbruch.

Die Weltanschauung, die aus dieser Haltung entsteht, ist der Optimismus. Wissenschaftlich begründet wurde er bereits in den dreißiger Jahren durch David Friedrich Strauß. Im Verlaufe eines Menschenalters hat er sich allgemein durchgesetzt. Strauß beweist auf Grund einer mechanistischen Weltauffassung die Unmöglichkeit des Wunders, aber er rettet sich vor dem Atheismus, der notwendige Folge sein müßte[3], indem er mit einer plötzlichen Wendung über Allem die vernünftige Weltseele verkündet. Auch das bedeutet Flucht des Gefühls vor dem Verstande. Für Strauß besteht die Freiheit des Menschen darin, daß er handelt und strebt. Der Glaube ist Privatsache, er dient dazu, den Menschen zur Erfüllung seiner selbst zu verhelfen. Bulthaupt nennt diesen Glauben „Idealismus", er glaubt, damit den Pantheismus und den Freiheitsidealismus der deutschen Klassik neu erworben zu haben. Aber seine Weltanschauung bleibt optimistisch, weil sie vor der Naturwissenschaft ausweicht, ohne sie zu überwinden.

Ein Neuerer stand bereits zu Bulthaupts Zeit auf, der wieder aus einer Einheit heraus sprach. Aber Nietzsche war es bestimmt, erst zu einem späteren Geschlecht zu sprechen, und die Haltung Bulthaupts entspricht der Weltanschauung weiter Kreise des deutschen Bürgertums bis zum Weltkriege.

---

[3] Nur der reine Materialismus zieht die Folgerungen.

Damit hat sich der Kreis geschlossen. Es galt zu zeigen, daß auch die Dramaturgie Ausdruck geistesgeschichtlicher Verhältnisse ist, selbst da, wo sie wie bei Bulthaupt versucht, sich von allen zeitlichen Bindungen frei zu machen.

Um dem Vorwurf gewaltsamer Eindeutung in ein bereits festliegendes, geistesgeschichtliches Schema zu begegnen, war es nötig, die wesentlichen Begriffe zuerst nur aus dem Werke Bulthaupts abzuleiten. Um den Bau logisch aufzuführen, mußten dabei teils vielleicht ermüdende Ausschachtungsarbeiten vorgenommen werden, und erst langsam war es möglich, an der Fassade des Gebäudes die allgemeinen Züge des Zeitgeistes abzulesen. Daß dieser aber einheitlich wurde und im Vergleich mit anderen künstlerischen und geistigen Ausdrucksformen der Zeit genaue Entsprechungen zuließ, beweist seine geschichtliche Notwendigkeit. Und vielleicht noch deutlicher als die Dichtung des Epigonentums, bei der die eigentlichen Triebkräfte durch künstlerische Unzulänglichkeiten allzu leicht verdeckt werden, zeigte das Werk Bulthaupts den Stilwillen seiner Zeit.

ENDE

Quellenangabe.

Bibliographie.

I. Werke Bulthaupts.

a. Dichtung (nur soweit im Text ausdrücklich zitiert).

Saul, Tragödie 1869 (ungedruckt)
Ein korsisches Trauerspiel 1870 Reclam 369
Die Arbeiter, Drama Bremen 1877
Goethes „Jahrmarktsfest" In freier Einrichtung für die Bühne Bremen 1878
Die Malteser, Tragödie, mit freier Benutzung des Schillerschen Entwurfes. Oldenburg 1883.
Gerold Wendel, Trauerspiel. Oldenburg 1885.
Imogen. Eine Bühnenbearbeitung von Shakespeares Cymbeline Oldenburg 1885
Eine neue Welt. Drama Oldenburg 1885
Der verlorene Sohn, Schauspiel. Oldenburg 1889
Timon von Athen, Tragödie, mit freier Benutzung der Shakespeare zugeschriebenen Dichtung. Oldenburg 1892

b. Dramaturgische Werke.

Dramaturgische Skizzen. Bremen 1878
Streifzüge auf dramaturgischem und kritischen Gebiet. Bremen 1879
Das Münchener Gesamtgastspiel Bremen 1880
Dramaturgie der Klassiker und des Schauspiels. Oldenburg.
- Bd. I (Lessing, Goethe, Schiller, Kleist) 1881 (13. Aufl. 1912) Zitiert wird nach 6. Aufl. 1897
- Bd. II (Shakespeare) 1883 (10. Aufl. 1911) Zitiert wird nach 7. Aufl. 1902
- Bd. III (Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube). 1890 (9. Aufl. 1911). Zitiert wird nach 5. Aufl. 1900.
- Bd. IV (Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann) 1901 (6. Aufl. 1909) Zitiert wird nach 3. Aufl. 1902

Dramaturgie der Oper. Leipzig 1887. 2 Bde.
Dumas, Sardou und die jetzige Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne. Berlin o.J. (1887)
Literarische Vorträge. Ausgew. v. H. Kraeger. Oldenbg. 1912
Briefe. Hrsg. v. H. Kraeger. Oldenburg 1912

c. Einzelne Aufsätze in Zeitungen, Zeitschriften.

Blätter für literarische Unterhaltung. Begründet von Rudolf v. Gottschall. Leipzig. Jahrgänge 1881 — 1894
Bremer Courier. Tageszeitung. Bremen. Jahrgänge 1876/1882
Deutsche Dichtung. Zeitschrift. Hrsg. v. Emil Franzos. Berlin. Bd. 13, 1893. Darin Bulthaupt über „Die Frage der Theaterzensur" S. 24 ff.
Deutsche Revue. Zeitschrift. hrsg. v. Rich. Fleischer. 19. Jahrgang III. Bd. Stuttgart 1894. Darin: Bulthaupt: „Theater und Gesellschaft".
Die Grenzboten. Zeitschrift. Begründet von Julian Schmidt. 41. Jahrgang I. Quartal, Leipzig 1882. Darin Bulthaupt: „Die deutsche Bühne der Gegenwart" S. 23 ff und 77 ff.
Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft. Weimar.
Bd. XIX. 1884. Darin B.: „Eine neue Cymbelin-Bearbeitung" S. 155 ff.
Bd. XXIV. 1889. Darin B.: „Shakespeare und die Virtuosen" S. 89 ff.
Bd. XXVIII. (Supplement): Shakespeare und der Naturalismus Weimar 1893
Bd. XXXVI. 1900. Darin: Raum und Zeit bei Shakespeare und Schiller S. XVI. ff.
Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. Berlin 1892 Darin: Bulthaupt „Über die Zukunft unserer Literatur". S. 123
Mnemosyne. Beilage der Neuen Würzburger Zeitung. Würzburg Jahrgang 1868/9.
Die Waage. Wien. hrsg. v. Rudolf Strauß. Bd. I. 1898 Darin: B. „Das Burgtheater und Deutschland" S. 349 ff.
Bd. VII, 1904. Darin: B. „Goethes Tasso auf der Bühne" Heft 1, S. 19 ff.
Weser-Zeitung (Tages-Zeitung). Bremen. Jahrgänge 1882 — 1905

II. Benutzte Literatur anderer Verfasser.

Adams, Kurt: Otto Ludwigs Theorie des Dramas. Greifswald 1912
Altmann, Georg: Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung Dortmund 1908
Benedix, Roderich: Shakespearomanie Stuttgart 1873
Berger, Alfred v.: Meine Hamburgische Dramaturgie. Wien 1910
Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins. Bremen 1912
Delius, Nikolaus: Shakespeare. Elberfeld 1878
Devrient, Eduard: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 5 Bde. Leipzig 1848/74

Dinger, Hugo: Dramaturgie als Wissenschaft. 2 Bde. Leipzig 1904/5

Faber, Gustav: Carl Bleibtreu als Literaturkritiker. Germanische Studien 175. Berlin 1936

Fontane, Theodor: Briefe an seine Familie. 2 Bde. Berlin 1905

Fontane, Theodor: Kritische Causerien über Theater. Gesam. Werke, Serie II, Bd. VIII. Berlin o. J. (1908)

Forster, Wolfgang: Heinrich Laubes dramatische Theorie im Vergleich zu s. dram. Leistung Jauer 1932

Frenzel, Karl: Berliner Dramaturgie 2 Bde. Hannover 1877

Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. 3. verb. Auflage Leipzig 1876

Gervinus, G. G.: Shakespeare 2 Bde. 4. Aufl. Leipzig 1872

Gottschall, Rudolf v.: Poetik 2 Bde. 6. Aufl. Breslau 1893

Gottschall, Rudolf v.: Studien zur neuen dtschen. Literatur. Berlin 1892

Gottschall, Rudolf v.: Zur Kritik des modernen Dramas. Berlin 1900

Grillparzer, Franz: Werke, sämtliche in 20 Bänden. Hrsg. v. August Sauer. Stuttgart o. J.

Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1911

Gutzkow, Karl: Werke. Auswahl in 12 Bden. hrsg. v. R. Gensel Bln-Stuttgart o. J. (Bong)

Hanstein, Adalbert v.: Das jüngste Deutschland Leipzig 1901

Hasenclever, Ludwig: Das Tragische u. d. Tragödie, München-Berlin 1927

Hebbel, Friedrich: Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe von R. M. Werner. Berlin 1901/07

Hegel, G. W. Fr.: Vorlesungen über Aesthetik. Leipzig 1829

Hirsch, Franz: Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig 1885

Holl, Karl: Zur Geschichte der Lustspieltheorie. Lit-hist. Forschungen 44, Berlin 1910

Kreyßig, Fr.: Vorlesungen über Shakespeare. 2. Aufl. Berlin 1874

Kutscher, Artur: Hebbel als Kritiker des Dramas. Berlin 1907

Kutscher, Artur: Hebbel und Grabbe. München 1913

Kutscher, Artur: Die Elemente des Theaters. Düsseldorf 1932

Kutscher, Artur: Stilkunde des Theaters. Düsseldorf 1936

Laube, Heinrich: Gesammelte Werke in 50 Bänden. Hrsg. v. H. H Houben, Leipzig 1906 ff.

Leisegang, Willi: Das Drama Hebbels in der Auffassung der Nachwelt. Barmen 1928

Lessing, G. E.: Hamburgische Dramaturgie. (Ausgabe: Deutsche Nationalliteratur, hrsg. v. J. Kürschner)

Lipps, Theodor: Der Streit über die Tragödie. 2. Aufl. Leipzig 1915

Litzmann, Berthold: Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. Hamburg 1894
Ludwig, Albert: Schiller und die deutsche Nachwelt. Berlin 1909
Ludwig, Otto: Shakespeare-Studien, hrsg. v. M. Heydrich. 2. Aufl. Halle 1901
Martersteig, Max: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert Leipzig 1904
Possart, Ernst v.: Welches System der Szenerie etc.? München, 1901
Rogge, Alma: Das Problem der dramatischen Gestaltung im deutschen Lustspiel. Oldenburg 1926
Rötscher, H. Th.: Abhandlungen zur Philosophie der Kunst Berlin 1837
Rötscher, H. Th.: Die Kunst der dramatischen Darstellung 3 Bd. Berlin 1841
Rötscher, H. Th.: Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden. Dresden 1864
Rötscher, H. Th.: Entwicklung dramatischer Charaktere aus Lessings, Schillers und Goethes Werken. Hannover 1869
Rümelin, Gustav: Shakespeare-Studien. Stuttgt. 1866
Sauermann, Clemens: Die sozialen Grundlagen des Theaters. Schaubühne 11, Emsdetten 1935
Savits, Jocza: Von der Absicht des Dramas. München 1908
Schelling, Fr. W. J.: Sämtl. Werke Stuttgart-Augsburg 1856/61
Scheunert, Arno: Der Pantragismus als System der Weltanschauung Hebbels. Hamburg-Leipzig 1902
Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. 3. Aufl. Berlin 1898
Schmidt, Julian: Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod. 3 Bde. 4. Aufl. Leipzig 1858
Schwerin, Richard Graf v.: Hebbels tragische Theorie I. Rostock 1903
Soltau, Jens: Die Sprache im Drama. Germanische Studien 139 Berlin 1933
Strauß, Dav. Fr.: Das Leben Jesu 1835
Die christliche Glaubenslehre 1840/1
Ulrici, Hermann: Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847
Volkelt, Johannes: Ästhetik des Tragischen. München 1906 2. Aufl.
Weitbrecht, Carl: Das deutsche Drama. Berlin 1900
Wilbrandt, Adolf: Erinnerungen Stuttgart 1905
Wolff, Eugen: Geschichte der deutschen Literatur der Gegenwart. Leipzig 1896
Ziemann, Erich: Heinrich Laube als Theaterkritiker. Schaubühne Bd. 3. Emsdetten i. W.

Abkürzungen.

B. C.	=	Bremer Courier
Berl. Dram.	=	Frenzel, Berliner Dramaturgie
B. f. l. U.	=	Blätter für literarische Unterhaltung
Br.	=	Bulthaupt, Briefe
Causerien	=	Fontane, Causerien
Dr.	=	Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels
Hamb. Dram.	=	Lessing, Hamburger Dramaturgie
Poetik	=	Gottschall Poetik
Rümelin	=	Rümelin Shakespeare-Studien
Sh. St.	=	Ludwig, Shakespeare-Studien
Sk.	=	Bulthaupt Dramaturgische Skizzen
Str.	=	Bulthaupt Streifzüge auf dram. u. krit. Gebiet
T. d. Dr.	=	Freytag: Technik des Dramas.
Tgb.	=	Hebbel Tagebücher
W. Z.	=	Weser-Zeitung

Lebenslauf.

Ich, Woldemar Georg Artur Gottfried Becker-Glauch, wurde geboren am 3. April 1915 zu Bremen als Sohn des praktischen Arztes Dr. med. Kurt Becker-Glauch und seiner Ehefrau Gertrud, geb. Sander. Nach dem Besuch der Volksschule seit Ostern 1921 kam ich Ostern 1924 auf das humanistische Alte Gymnasium meiner Vaterstadt, das ich Ostern 1933 mit dem Reifezeugnis verließ.

Ich bezog im Sommer-Semester 1933 die Universität Bonn zum Studium von Germanistik, Kunstgeschichte und Musik. Außerdem hörte ich philosophische Vorlesungen. Von Bonn aus besuchte ich bereits das theaterwissenschaftliche Institut der Universität Köln. Im Sommer-Semester 1934 wechselte ich nach Köln und studiere seit Sommer-Semester 1935 in München.

Ich belegte Vorlesungen und Übungen bei den Professoren Barth, Clemen, Curtius, Dempf, Enders, Lüthgen, Lützeler; Naumann, Schneider, Thyssen, Walzel in Bonn, Bertram, Förster, Heiß, Kömstedt, von der Leyen, Niessen, Schneider in Köln, Borcherdt, Brecht, v. Ficker, Gierach, Hartl, Jantzen, Kutscher, Pinder, Walther Rehm, Schilling in München.

Die Arbeit wurde verfertigt unter Aufsicht von Herrn Professor Kutscher.

Woldemar Becker-Glauch.

Werke zur Theatergeschichte u. Theaterkultur

Verlagsanstalt
Heinr. & J. Lechte, Emsdetten i. W.

DIE SCHAUBÜHNE

Quellen u. Forschungen zur Theatergeschichte.

Herausgegeben von Univ.-Prof. Dr. Carl Niessen
in Verbindung mit Prof. Artur Kutscher

Bd. I: Katalog der Ausstellungen „Faust auf der Bühne" — „Faust in der bildenden Kunst" (Braunschweig 1929) bearbeitet von Univ.-Prof. Dr. Carl Niessen, 208 Seiten und 13 Abbildungen auf Tafeln. - brosch. RM 6.—

Bd. II: Das Theater in Köln während der Franzosenzeit. (1794—1814). Von Dr. Otto Kasten, 206 Seiten - brosch. RM 4.50

Bd. III: Heinrich Laube als Theaterkritiker v. Dr. Erich Ziemann. XII u. 141 S. - brosch. RM 3.50

Bd. IV: Mimische Studien zu Grillparzers Dramen mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zwischen Wort u. Gebärde. Von Dr. Karl Robert Loerges, IV u. 114 Seiten - brosch. RM 3.—

Bd. V: Ludwig Börnes Theaterkritik. Von Dr. Wolfg. Schimming. V u. 206 S. - brosch. RM 4,50

Bd. VI: Hecken- u. Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. Rud. Meyer, VIII u. 302 S. 92 Abb. auf Tafeln - brosch. RM 12.—

Bd. VII: Theater in Bonn von seinen Anfängen bis zum Ende der franz. Zeit. Von Dr. Heinz Ernst Pfeiffer, VIII u. 154 Seiten, 4 Abbildungen auf Tafeln brosch. RM 4.—

Bd. VIII: Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. u. beginnenden 19. Jahrhunderts. Von Dr. Gertraude Dieke, VIII u. 214 S. 8 Abb. auf Tafeln - brosch. RM 6.80

Bd. IX: Das Urheberrecht auf dem Gebiete der Filmkunst. Von Dr. Armand v. Zelewski, XII und 115 Seiten - brosch. RM 4.50

Bd. X: Das Theaterleben in Münster in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Schorer, X u. 236 S. - brosch. RM 7.50

Bd. XI: Die sozialen Grundlagen des Theaters. Von Dr. Clemens Sauermann, 108 Seiten brosch. RM 4.50.

Bd. XII: Der Jude auf dem Theater des deutschen Mittelalters. Von Dr. Hans Carl Holdschmidt, 180 Seiten - brosch. RM 6.—

Bd. XIII: Theater im Film. Eine Untersuchung über die Grundzüge und Wandlungen in den Beziehungen zwischen Theater und Film. Von Dr. Walther Freisburger, 108 Seiten - brosch. RM 4.—

Bd. XIV: Die moralische Beurteilung des deutschen Berufschauspielers. Von Dr. Rudolf Hefter 106 Seiten - brosch. RM 4.—

Bd. XV: Das deutsche Drama im amerikanischen College- und Universitäts-Theater, mit 70 ganzseitigen Bildern. Von Prof. Stephan Joh. Schlossmacher, ca. 280 Seiten. - brosch. RM 9.—

Bd. XVI: Die Dramaturgie der Zyklenaufführungen von Shakespeares Königsdramen in Deutschland. Von Dr. Eduard Ritter. 52 Seiten brosch. RM 3.—

Bd. XVII: Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels. Von Dr. Fritz Eichler, 58 Seiten - brosch. RM 3.—

Bd. XVIII: Der Begriff Filmisch. Von Dr. Bruno Rehlinger, 128 Seiten - brosch. RM 4.50.

Bd. XIX: Jocza Savits und die Münchener Shakespearebühne. Von Dr. Hans Durian, 128 Seiten, brosch. RM 4.50.

Bd. XX: Formprobleme der deutschen Weihnachtspiele. Von Dr. Leopold Schmidt, ca. 128 Seiten - brosch. RM 4.80

Bd. XXI: Kölner Theater im 18. Jahrhundert bis zum Ende der Reichsstädtischen Zeit (1700—1794). Von Dr. Martin Jacob, ca. 272 Seiten und Bilderanhang, brosch. RM 6.—

Bd. XXII: Shakespeares Macbeth auf der deutschen Bühne. Von Dr. Erich Schumacher, ca. 360 Seiten - brosch. RM 7.50.

Bd. XXIII: Das Raumproblem im Drama des Sturm und Drang. Von Dr. Horst Schäfer, ca. 136 Seiten - brosch. RM 4.50.

Bd. XXIV: Max Martersteig als Bühnenleiter und Schriftsteller. Von Dr. Wolfgang Greiner, ca. 145 Seiten, mit Bildern, brosch. RM 6.40.

Bd. XXV: Die Szenenbilder zur neuen griechischen Komödie. Von Antonia Simon, 234 Seiten und Bilderanhang.

Bd. XXVI: Für den deutschen Mozart. Von Dr. Siegfried Anheisser, ca. 272 Seiten.

Bd. XXVII: Heinrich Bulthaupt als Dramaturg. Von Dr. Waldemar Becker-Glauch, ca. 112 Seiten.

Bd. XXVIII: Adolf Müllner als Theaterkritiker und literarischer Organisator. Von Dr. Steff Koch, ca. 128 Seiten.

Folgende Neuerscheinungen sind in Aussicht genommen:

Carl Niessen: Faust auf der Bühne. Ein Jahrhundert Inszenierungsgeschichte (mit 200 Abbildungen).

Theater im Freien vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (mit zahlreichen Tafeln).

Kölner Theater im 19. Jahrhundert.

Die Geschichte des Theaterabonnements.

Der Brief im deutschen Drama.

Ausführlicher Sonderprospekt auf Wunsch.